民國叢書

第五編

·50·



中國新文學運動史

王哲甫著

中國新文學大系導論集

蔡元培等著

上海書店

民國叢書
第五編
·50·
文學類

中國新文學大系導論集

蔡元培等著

自序

去年暑假中，我的平靜的生活，忽然起了很大的波浪，使我獨自一個人跑到沙漠似的太原，心中懷着滿腹的鬱悶無由發洩。沒想到因着這一次的刺激，竟造成我編著這本書的命運。

編著本書的計劃，在三年以前我就有過這個意思，但是整天爲衣食勞碌的我，少有執筆的工夫，結果只搜集了一些零碎的史料而已。這一年來因擔任山西省立教育學院的新文學功課，給我一個很好的機會，得以完成我數年來所計劃的工作。

這一年來我的全副精神幾乎全用在編講義上面。每天除了上四小時的功課以外，常是獨自伏在書案上不息的工作。在晚上各寄宿舍的燈火已經熄滅，人們都已進入甜蜜的夢鄉去了，我還是靜默地寫作，直到十一點鐘才去休息。這樣耗心血絞腦汁的工作，的確是太苦了，但我覺着這種生活才是眞正有意義的生活，所以並不覺着怎樣的困苦。

爲找求參考書的緣故，太原的幾家書局，以及學校圖書館不時的有我的足跡。北平，上海的朋友們也寄給我不少的書籍與雜誌，給了我很多的便利。今年夏天我更利用暑假的機會，赴北平國立圖書館，燕大圖書館，以及東安市場，琉璃廠各書局尋獲了許多的材料，然後把原稿修正了許多地方。

此書作成後，曾蒙鄭振鐸先生的指導，修正了許多地方。馬季明郭紹虞諸先生也給了我不少的指導，我在這裡應該特別的感謝他們。

末了的話，我不是著作家，更不是名士。我不過是一個勞苦的農夫，在文學的園地裡鋤除草茅，爲研究新文學的人們修築一條便利的途徑而已。但我的學識有限，所處的環境又不甚適宜，所以錯誤的地方在所不免。倘蒙讀者諸君樂於教正，或予以嚴正的批評，我是十分願意虛心受教的。

一九三三，七，二八，燕甸，蔚秀園

本書據良友復興圖書印刷公司1940年版影印

本書乃集中國新文學大系十冊中所載各篇導言而成，故名「新文學大系導論集」，內計總序一篇，導言九篇，是第一個十年間中國新文學各部門綜合的研究。

1199 B 16

目錄

中國的新文學運動

——總序——

蔡元培



歐洲近代文化，都從復興時代演出；而這時代所復興的，爲希臘羅馬的文化；是人人所公認的。我國周季文化，可與希臘羅馬比擬，也經過一種煩瑣哲學時期，與歐洲中古時代相埒，非有一種復興運動，不能振發起衰；五四運動的新文學運動，就是復興的開始。

歐洲文化，不外乎科學與美術；自純粹的科學：理，化，地質，生物等等以外，實業的發達，社會的組織，無一不以科學爲基本，均得以廣義的科學包括他們。自狹義的美術：建築，雕刻，繪畫等等以外，如音樂，文學及一切精製的物品，美化的都市，皆得以美術包括他們。而近代的科學美術，實皆植基於復興時代；例如文西，米開蘭基羅與拉飛爾三人，固爲復興時代最大美術家，而文西同時爲科學家及工程師；又如路加培根提倡觀察與實驗法，哥白尼與加立里的天文學，均爲開先的科學家。這些科學家與美術家，何以不說爲創造而說是復興？這因爲學術的種子，早已在希臘羅馬分布了。例如希臘的多利式，育尼式，科林式三種柱廊，羅馬的穹門，斐諾亞，司科派，柏拉克希脫的雕刻，以及其他壁畫與花瓶，荷馬的史詩，愛司凱拉，索福克，幼利披留與亞利司多芬的戲劇，固已極美術文學的能事；就是賽勒司，亞利司太克的天文，畢達可拉斯，歐几里得的數學，依洛陶德的地理，亞奇米得的物理，亞里斯多得的生物學，黑樸格拉底的醫學，亦都已確立近代科學的基礎。

羅馬末年，因日耳曼人的移植，而舊文化幾乎消滅，這時候，保存文化的全恃兩種宗教，一是基督教，一是回教。回教的勢力，局於一隅；而基督教的勢力，則幾乎瀰漫全歐。基督教受了羅馬政治的影響，組織教會，設各地方主教，而且以羅馬爲中心，駐以教皇。於是把希臘羅馬的文化，一切教會化，例如希臘哲學家亞里斯多得，自生物學而外，對於倫

理學美學及其他科學，均有所建樹，而教會即利用亞氏的學說爲工具，曲解旁推，務合於教義的標準。有不合教義的，就指爲邪教徒，用火刑懲罰他們。一切思想自由，信教自由，都被剝奪，觀中古時代大學的課程，除聖經及亞里斯多德著作外，有一點名學，科學及羅馬法律，沒有歷史與文學，他的固陋可以想見了。那時候崇閎的建築，就是教堂；都是峨特式，有一參天高塔表示升入天堂的願望，正與希臘人均衡和諧的建築，代表現世安和的命運相對待。附屬於建築的圖畫與雕刻，都以聖經中故事爲題材；音樂詩歌，亦以應用於教會的爲時宜。

及十三世紀，意大利詩人但丁始以意大利語發表他最著名的長詩神曲，其內容雖倘襲天堂地獄的老套，而其所描寫的人物，都能顯出個性，不拘於教會的典型，文詞的優美，又深受希臘文學的影響，而可以與他們匹敵，這是歐洲復興時期的開山。嗣後由文學而藝術，由文藝而及於科學，以至政治上，宗教上，都有一種革新的運動。

我國古代文化，以周代爲最可徵信。周公的制禮作樂，不讓希臘的梭倫；東周季世，孔子的知行並重，循循善誘，正如蘇格拉底；孟子的道性善，陳王道，正如柏拉圖；荀子傳羣經，持禮法，爲稷下祭酒，正如亞里斯多德；老子的神秘，正如畢達哥拉斯；陰陽家以五行說明萬物，正如恩派多克利以地水火風爲宇宙本源；墨家的自苦，正如斯多亞派；莊子的樂觀，正如伊壁鳩魯派；名家的詭辯，正如哲人；縱横家言，正如雄辯術。此外如周髀的數學，素問靈樞的醫學，考工記的工學，墨子的物理學，爾雅的生物學，亦已樹立科學的基礎。

在文學方面，周易的絜靜，禮經的謹嚴，老子的名貴，墨子的質素，孟子的條達，莊子的俶詭，鄒衍的閎大，荀卿與韓非的刻覈，左氏春秋的和雅，戰國策的博麗，可以見散文的盛況。風雅頌的詩，荀卿，屈原，宋玉，景差的辭賦，可以見韻文

的盛况。

在藝術方面，樂記說音樂理論甚精，但樂譜不傳。詩小雅斯干篇稱「如跂斯翼，如矢斯棘，如鳥斯革，如翬斯飛；」可以見現今宮殿式之榱桷，已於當時開始；當代建築，如周之明堂，七廟，三朝，九寢，楚之章華臺，燕之黃金臺，秦之阿房宮等，雖名制屢見記載，但取材土木，不及希臘羅馬的石材，故遺跡多被湮沒。玉器銅器的形式，變化甚多，但所見圖案，以雲雷文及獸頭為多，植物已極希有，很少見有雕刻人物如希臘花瓶的。韓非子說畫犬馬難，畫鬼魅易，近乎寫實派；莊子說宋元君有解衣盤礴的畫史，近乎寫意派，但我們尚沒有到周代的壁畫，所以我們敢斷言的，是周代的哲學與文學，確可與希臘羅馬比擬。

秦始皇帝任李斯，專用法家言，焚書坑儒。漢初矯秦弊，又專尚黃老；文帝時儒家與道家爭，以「家人言」與「司空城旦書」互相詆。武帝時始用董仲舒對策（漢書董仲舒傳「董仲舒對策『今師異道，人異論，百家殊方，指意不同，上亡以持一統，法制數變，下不知所守。臣愚以為諸不在六藝之科，孔子之術者，皆絕其道，勿使並進。邪辟之說滅息，然後統紀可一，而法度可明，民知所從矣』」）「推明孔氏，抑黜百家」；建元元年，丞相衛綰奏：「所舉賢良，或治申，商，韓非，蘇秦，張儀之言，亂國政，請皆奏罷。」詔「可」。武帝乃置五經博士，後增至十四人，「利祿之途」既開，優秀分子，競出一途，為博士官置弟子，由五十人而百人而千人，成帝時至三千人；後漢時大學至三萬餘生，都抱着通經致用的目的，如「禹貢治河」「三百篇諷諫」「春秋斷獄」等等。這時候雖然有陰陽家的五德終始，讖緯學的符命，然終以經術為中心。魏晉以後，雖然有佛教輸入，引起老莊的玄學，與處士的清談；有神仙家的道教，引起金丹的化鍊，符

籙的迷信；但是經學的領域還是很堅固，例如義疏之學，南方有崔靈恩，沈文阿，皇侃，戚袞，張譏，顧越，王元規等，北方有劉獻之，徐遵明，李鉉，沈重，熊安生等（褚季野說：「北人學問淵綜廣博」；孫安國說：「南人學問淸通簡要」；支道林又說：「自中人以還，北人看書，如顯處觀月，南人看書，如牖中窺日。」）迄於唐代，國子祭酒孔穎達與諸儒撰定五經正義，頒於天下，每年明經依此考試，學經的勢力，隨「利祿之途」而發展，眞可以壓倒一切了。

漢代承荀卿，屈原的餘緒，有司馬相如，揚雄，班固，枚乘等競爲辭賦，句多駢儷；後來又漸多用於記事的文，如蔡邕所作的碑銘，就是這一類。魏晉以後，一切文辭均用此體；後世稱爲駢文，或稱四六。

唐德宗時，（西歷八世紀）韓愈始不滿意於六朝駢儷的文章，而以周季漢初論辯記事文爲模範，創所謂「起八代之衰」的文章，那時候與他同調的有柳宗元等。愈又作原道，推本孔孟，反對佛老二氏，有「人其人，火其廬，焚其書」的提議，乃與李斯，董仲舒相等。又補作文王拘幽操，至有「臣罪當誅天王聖明」等語，以提倡君權的絕對，李翺等推波助瀾，漸引起宋明理學的運動。但宋明理學，又並不似韓愈所期待的，彼等表面雖亦排斥佛老，而裏面却願兼採佛老二氏的長處，如河圖洛書太極圖等本諸道教；天理人慾明善復初等等本諸佛教。在陸王一派，偏於「尊德性」固然不諱談禪，陽明且有格竹病七日的笑話，與科學背馳，固無足異；程朱一派，力避近禪，然陽儒陰禪的地方很多。朱熹釋格物爲即物窮理，且說：「即凡天下之物，莫不因其已知之理而益窮之，以求至乎其極，至於用力之久，而一旦豁然貫通焉，則衆物之表裏精粗無不到，而吾心之全體大用無不明矣。」似稍近於現代科學家之歸納法，然以不從實驗上着手，所以也不能產生科學。那時程頤以「餓死事小，失節事大」斥再醮婦，蹂躪女權，正與韓愈的「臣罪當誅」

相等誤會三綱的舊說破壞「五倫」的本義。不幸此等謬說適投明清兩朝君主之所好，一方面以利用科舉爲誘惑，一方面以文字獄爲鞭策思想言論的自由，全被剝奪。

明清之間，惟黃宗羲明夷待訪錄有原君原臣等篇；戴震原義，力闢以理責人的罪惡；俞正燮於癸已類稿存稿中有反對尊男卑女的文辭，遠之合於諸子的哲學，近之合於西方的哲學，然皆如曇花一現，無人注意。

直到清季，與西洋各國接觸，經過好幾次的戰敗，始則感武器的不如人，後來看到政治上了，後來看到教育上，學術上，都覺得不如人了，於是有維新派，以政治上及文化上之革新爲號召，康有爲譚嗣同是其中最著名的。

康氏有大同書本禮運的大同義而附以近代人文主義的新義，譚氏有仁學本佛教平等觀而衝決一切的網羅，在當時確爲佼佼者。然終以遷就時人思想的緣故，戴着尊孔保皇的假面，而結果仍歸於失敗。

嗣後又經庚子極端頑固派的一試，而孫中山先生領導之同盟會，漸博得多數信任，於是有辛亥革命，實行「恢復中華建立民國」的宣言，當時思想言論的自由，幾達極點，保皇尊孔的舊習，似有掃除的希望。但又經袁世凱與其所卵翼的軍閥之摧殘，雖洪憲帝制，不能實現；而北洋軍閥承襲他壓制自由思想的淫威，方興未艾，在此暴力壓迫之下，自由思想的勃興，仍不可遏抑，代表他的是陳獨秀的新青年。

新青年於民國四年創刊，他的敬告青年，特陳六義：一自主的而非奴隸的，二進步的而非退守的，三進取的而非退隱的，四世界的而非鎖國的，五實利的而非虛文的，六科學的而非想像的。

到民國八年，新青年宣言有云：「我們相信，世界各國政治上道德上經濟上因襲的舊觀念中，有許多阻礙進化

而不合情理的部分我們想求社會進化，不得不打破天經地義，自古如斯的成見，決計一面拋棄此等舊觀念，一面綜合前代賢哲當代賢哲和我們自己所想的創造上道德上經濟上新觀念，樹立新時代的精神，適應新社會的環境。我們理想的新時代，新社會，是誠實的，進步的，積極的，自由的，平等的，創造的，美的，善的，和平的，相愛的，互助的，勞動而愉快的，全社會幸福的。希望那虛僞的，保守的，消極的，束縛的，階級的，因襲的，醜的，惡的，戰爭的，軋轢不安的，懶惰而煩悶的，少數幸福的現象，漸漸減少至於消滅。」又有新青年罪案之答辯書，有云「他們所非難本誌的，無非是破壞孔教，破壞禮法，破壞國粹，破壞貞節，破壞舊倫理（忠孝節）破壞舊藝術（中國戲）破壞舊宗教（鬼神）破壞舊文學，破壞舊政治（特權人治）這幾條罪案。這幾條罪案，本社同人當然直認不諱。但是追本溯源，本誌同人本來無罪，只因爲擁護那德莫克拉西（Democracy）和賽因斯（Science）兩位先生，才犯了這幾條滔天大罪。要擁護那德先生，便不得不反對那孔教，禮法，貞節，舊倫理，舊政治；要擁護那賽先生，便不得不反對那國粹和舊文學。」他的主張民治主義和科學精神，固然前後如一，而「破壞舊文學的罪案」與「反對舊文學」的聲明，均於八年始見，這是因爲在新青年上提倡文學革命起於五年。五年十月胡適來書，稱「今日欲言文學革命，須從八事入手：一曰不用典；二曰：不用陳套語；三曰：不講對仗；四曰：不僻俗字俗語；五曰：須講求文法之結構；六曰：不作無病之呻吟；七曰：不摹倣古人，語語須有我在；八曰：須言之有物。」由是陳獨秀於六年二月發表文學革命論，有云「文學革命之氣運，醞釀已非一日，其首舉義旗之急先鋒，則爲我友胡適。余敢冒全國學究之敵，高張文學革命軍大旗，以爲吾友之聲援，旗上大書特書吾革命軍三大主義：曰推倒雕琢的阿諛的貴族文學，建設平易的抒情的國民文學；推倒陳腐的鋪張的古典文學；

建設新鮮的立誠的寫實文學；推倒迂晦的艱澀的山林文學，建設明瞭的通俗的社會文學」。這是那時候由思想革命而進於文學革命的歷史。

爲怎麼改革思想，一定要牽涉到文學上？這因爲文學是傳導思想的工具。錢玄同於七年三月十四日致陳獨秀書，有云「舊文章的內容，不到半頁，必有發昏做夢的話，青年子弟，讀了這種舊文章，覺其句調鏗鏘，娓娓可誦，不知不覺，便將爲文中之荒謬道理所征服。」在玄同所主張的「廢滅漢文」雖不易實現，而先廢文言文，是做得到的事。所以他有一次致獨秀的書，就說「我們既絕對主張用白話體做文章，則自己在新青年裏面做的，便應該漸漸的改用白話。我從這次通信起，以後或撰文，或通信，一概用白話，就和適之先生做嘗試集一樣意思。並且還要請先生，胡適之先生和劉半儂先生都來嘗試嘗試。此外別位在新青年裏撰文的先生和國中贊成做白話文的先生們，若是大家都肯嘗試，那麼必定成功。自古無的，自今以後必定會有。」可以看見玄同提倡白話文的努力。

民元前十年左右，白話文也頗流行，那時候最著名的白話報，在杭州是林獬陳敬第等所編，在蕪湖是獨秀與劉光漢等所編，在北京是杭辛齋彭翼仲等所編，即余與王季同汪允宗等所編的俄事警聞與警鐘，每日有白話文與文言文論說各一篇，但那時候作白話文的緣故，是專爲通俗易解，可以普及常識，並非取文言而代之，主張以白話代文言，而高揭文學革命的旗幟，這是從新青年時代開始的。

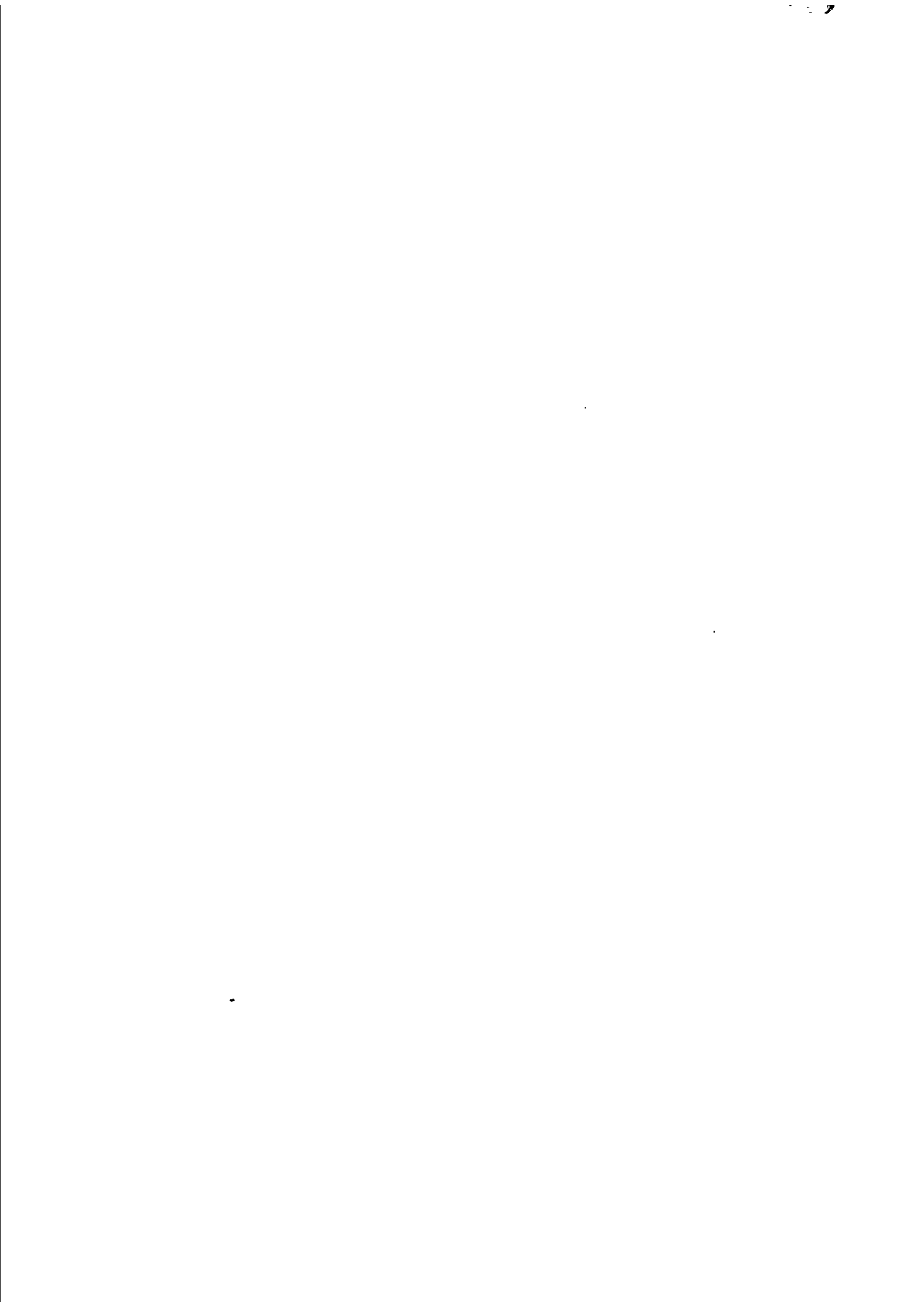
歐洲復興時期以人文主義爲標榜，由神的世界而渡到人的世界。就圖畫而言，中古時代的神象，都是憂鬱枯板與普通人不同，及復興時代，一以生人爲模型，例如拉飛兒所畫聖母，全是窈窕的幼婦，所畫耶穌，全是活潑的兒童。使

觀者有地上實現天國的感想。不但拉飛兒，同時的畫家沒有不這樣的。進而爲生人肖像，自然更表示特性，所謂「人心不同如其面」了。這叫做由神相而轉成人相。我國近代本以文言文爲古文，而歐洲人目不通行的語言爲死語，劉大白參用他們的語意，譯古文爲鬼話；所以反對文言提倡白話的運動，可以說是棄鬼話而取人話了。

歐洲中古時代，以一種變相的拉丁文爲通行文字，復興以後，雖以研求羅馬時代的拉丁文與希臘文，爲復興古學的工具，而別一方面，却把各民族的方言利用爲新文學的工具。在意大利有但丁，亞利奧斯多，樸伽邱，馬基亞弗利等，在英國有綽塞，威克列夫等，在日耳曼有路德等，在西班牙，有塞文蒂等，在法蘭西，有拉勃雷等，都是用素來不認爲有文學價值的方言譯述聖經，或撰著詩文，遂產生各國語的新文學。我們的復興，以白話文爲文學革命的條件，正與但丁等同一見解。

歐洲的復興，普通分爲初盛晚三期：以十五世紀爲初期，以千五百年至千五百八十年爲盛期，以千五百八十年至十七世紀末爲晚期。在藝術上，自意大利的喬托，基伯爾提，文西，米開蘭基羅，拉飛兒，狄興等以至法國的雷斯古，古容，格魯愛父子等，西班牙的維拉斯開玆等，德國的杜勒，荷爾班一族等，荷蘭與法蘭德爾的凡愛克，魯本玆，朗布蘭，凡帶克等。在文學上，自意大利的但丁，亞利奧斯多，馬基亞弗利，塔蘇等，法國的露沙，蒙旦等，西班牙的蒙杜沙，莎凡提等，德國的路德，薩克斯等，英國的雪泥，葉爾莎士比亞等。人才輩出，歷三百年。我國的復興，自五四運動以來，不過十五年，新文學的成績，當然不敢自詡爲成熟。其影響於科學精神，民治思想及表現個性的藝術，均尚在進行中。但是吾國歷史，現代環境，督促吾人，不得不有奔軼絕塵的猛進。吾人自期，至少應以十年的工作，抵歐洲各國的百年。所以對於第

一個十年先作一總審查，使吾人有以鑑既往而策將來，希望第二個十年與第三個十年時，有中國的拉飛爾與中國的莎士比亞等應運而生呵！



新文學的建設理論

胡適



中國新文學運動的歷史，我們至今還不能有一種整個的敍述。爲什麼呢？第一，因爲時間太逼近了，我們的記載與論斷都免不了帶着一點主觀情感的成分，不容易得着客觀的，嚴格的史的記錄。第二，在這短短二十年裏，這個文學運動的各個方面的發展是不很平均的，有些方面發展的很快，有些方面發展的稍遲；如散文和短篇小說就比長篇小說和戲劇發展的早多了。一個文學運動的歷史的估價，必須包括它的出產品的估價。單有理論的接受，一般影響的普遍，都不够證實那個文學運動的成功。所以在今日新文學的各方面都還不曾有大數量的作品可以供史家評量的時候，這部歷史是寫不成的。

良友圖書公司的「新文學大系」的計劃正是要替這個新文學運動的第一個十年作第一次的史料大結集。這十鉅冊之中，理論的文學要佔兩冊，文學的作品要佔七冊。理論的發生，宣傳，爭執，固然是史料，這七大冊的小說，散文，詩，戲劇，也是同樣重要的史料。文學革命的目的是要用活的語言來創作新中國的新文學，——來創作活的文學，人的文學。新文學的創作有了一分的成功，卽是文學革命有了一分的成功。「人們要用你結的果子來評判你。」正如政治革命的目的是要建立一個新的社會秩序，那個新社會秩序的成敗卽是那個政治革命的成敗。文學革命產生出來的新文學不能滿足我們贊成革命者的期望，就如同政治革命不能產生更滿意的社會秩序一樣，雖有最圓滿的革命理論，都只好算作不兌現的紙幣了。

所以我是最歡迎這一部大結集的。新文學大系的主編者趙家璧先生要我担任「建設理論集」的編纂，我當然不能推辭。這一集的理論文字，代表民國六年到九年之間（一九一七——一九二〇）的文學革命的理論。大都是從新青年，新潮，每週評論，少年中國，幾個雜誌裏選擇出來的，因爲這幾個刊物都是中國新文學運動的急先鋒，都是它的最早的主要宣傳機關。

這一集所收的文字，分作三組：第一組是一篇序幕，記文學革命在國外怎樣發生的歷史；這雖然是一種史實的記載，其實後來許多革命理論的綱領都可以在這裏看見了。第二組是文學革命最初在國內發難的時候的幾篇重要理論，以及他們所引起的響應和討論。第三組是這個運動的稍後一個時期的一些比較傾向建設方面的理論文章，包括關於新詩，戲劇，小說，散文各個方面的討論。

我現在要寫的序文，當然應該概括的指點出那些理論的中心見解和重要根據。但我想，在那個提要的說明之前，我應該扼要的敘述這個文學革命運動的歷史的背景。

這個背景的一個重要方面，是古文在那四五十年中作最後掙扎的一段歷史。（參看我的「五十年來之中國文學」）那個時代是桐城派古文的復興時期。從曾國藩到吳汝綸，桐城派古文得着最有力的提倡，得着很大的響應。曾國藩說的「舉天下之美，無以易乎桐城姚氏者也，」最可以代表當時文人對這個有勢力的文派的信仰。我們在今日回頭看桐城派古文在當日的勢力之大，傳播之廣，也可以看出一點歷史的意義。桐城派古文的抬頭，就是騈儷文體的衰落。自從韓愈提出「文從字順各識職」的古文標準以後，一些「古文」大家大都朝着「文從字順」

的方向努力。只有這條路可以使那已死的古文字勉強應用，所以在這一千年之中，古文越做越通順了。——宋之歐蘇，明之歸有光錢謙益，清之方苞姚鼐，都比唐之韓柳更通順明白了。到曾國藩，這一派的文字可算是到了極盛的時代。他們不高談秦漢，甚至於不遠慕唐宋，竟老老實實的承認桐城古文為天下之至美！這不是無意的降格，這是有意的承認古文的做作越到後來越有進步。所以王先謙續古文辭類纂的自序說：

學者將欲杜歧趨，遵正軌，姚氏而外，取法梅曾（梅曾亮，曾國藩，）足矣。

姚鼐曾國藩的古文差不多統一了十九世紀晚期的中國散文。散文體做到了明白通順的一條路，它的應用的能力當然比那駢儷文和那模倣殷盤周誥的假古文大多了。這也是一個轉變時代的新需要。這是桐城古文得勢的歷史意義。

在那個社會與政治都受絕大震盪的時期，古文應用的方面當然比任何過去時期更多更廣了。總計古文在那四五十年中，有這麽多的用處：第一是時務策論的文章，如馮桂芬的校邠廬抗議，如王韜的報館文章，如鄭觀應，邵作舟，湯壽潛諸家的「危言」，都是古文中的「策士」一派。後起的政論文家，如譚嗣同，如梁啓超，如章士釗，也都是先從桐城古文入手的。第二是翻譯外國的學術著作。最有名的嚴復，就出於桐城派古文家吳汝綸的門下。吳汝綸贊美嚴復的天演論，說「其書乃駸駸與晚周諸子相上下，」嚴復自己也說，「精理微言，用漢以前字法句法則為達易，用近世利俗文字則求達難。」其實嚴復的譯文全是學桐城古文，有時參用佛經譯文的句法；不過他翻譯專門術語，往往極力求古雅，所以外貌頗有古氣。第三是用古文翻譯外國小說。最著名的譯人林紓也出於吳汝綸的門下；其他用

古文譯小說的人，也往往是學桐城古文的，或是間接模仿林紓的古文的。

古文經過桐城派的廓清，變成通順明白的文體，所以在那幾十年中，古文家還能勉強掙扎，要想運用那種文體來供給一個驟變的時代的需要。但時代變的太快了，新的事物太多了，新的知識太複雜了，新的思想太廣博了，那種簡單的古文體，無論怎樣變化，終不能應付這個新時代的要求，終于失敗了。失敗最大的是嚴復式的譯書。嚴復自己在羣己權界論的凡例裏曾說：

> 海內讀吾譯者，往往以不可猝解，訾其艱深，不知原書之難，且實過之。理本奧衍，與不佞文字固無涉也。

這是他的譯書失敗的鐵證。今日還有學嚴復譯書的人，如章士釗先生，他們的譯書是不會有人讀的了。

其次是林紓式的翻譯小說的失敗。用古文寫的小說，最流行的是蒲松齡的聊齋志異；聊齋志異有圈點詳註本，故士大夫階級多能閱讀。古文到了桐城一派，敍事記言多不許用典，比聊齋時代的古文乾淨多了。所以林紓譯的小說，沒有註釋典故的必要，然而用古文譯書，不加圈讀，懂得的人就很少。林譯小說都用圈斷句，故能讀者較多。但能讀這種古文小說的人，實在是很少的。林紓的名聲大了，他的小說每部平均能銷幾百本，在當時要算銷行最廣的了，但當時一切書籍（除小學教科書外）的銷路都是絕可憐的小！後來周樹人周作人兩先生合譯域外小說集，他們都能直接從外國文字譯書，他們的古文也比林紓更通暢細密，然而他們的書在十年之中只銷了二十一冊！這個故事可以使我們明白，用古文譯小說，也是一樣勞而無功的死路，因為能讀古文小說的人實在太少了。至於古文不能翻譯外國近代文學的複雜文句和細緻描寫，這是能讀外國原書的人都知道的，更不用說了。

嚴格說來，譚嗣同梁啓超的議論文已不是桐城派所謂「古文」了。梁啓超自己說他亡命到國外以後，做文章

郎

> 自解放，務爲平易暢達，時雜以俚語，韻語，及外國語法；縱筆所至不檢束。學者競效之，號新文體。老輩則痛恨，詆爲野狐。然其文條理明晰，筆鋒常帶情感，對於讀者，別有一種魔力焉。

這種「新文體」是古文的大解放。靠着圈點和分段的幫助，這種解放的文體居然能做長篇的議論文章了；每遇一個抽象的題目，往往列舉譬喩，或列舉事例，每一譬喩或事例各自成一段，其體勢頗像分段寫的八股文的長比，而不受駢四儷六的拘束，所以氣勢汪洋奔放，而條理淺顯，容易使讀者受感動。在一個感受絕大震盪的過渡社會裏，這種解放的新文體曾有很偉大的魔力。但議論的文字不是完全走情感的一條路的。經過了相當時期的教育發展，這種奔放的情感文字漸漸的被逼迫而走上了理智的辨駁文字的路。梁啓超中年的文章也漸漸從奔放回到細密，全不像他壯年的文章了。後起的政論家，更不能不注重邏輯的謹嚴，文法的細密，理論的根據。章士釗生於桐城古文大本營的湖南，他的文章很有桐城氣息。他一面受了嚴復的古文譯書的影響，一面又頗受了英國十九世紀政論文章的影響，所以他頗想做出一種嚴密的說理文章。同時的政論家也頗受他的影響，朝着這個方面做去。這種文章實在是和嚴復的譯書很相像的：嚴復是用古文翻外國書，章士釗是用古文說外國話。說的人非常費勁，讀的人也得非常費勁，才讀得懂。章士釗一班人的政論當然也和嚴復的譯書同其命運，同爲「不可猝解。」於是這第三個方面的古文應用也失敗了。

在那二三十年中，古文家力求應用，想用古文來譯學術書，譯小說，想用古文來說理論政，然而都失敗了。此外如章炳麟先生主張回到魏晉的文章，「將取千年朽蠹之餘，反之正則，」更富有復古的意味，應用的程度更小了，失敗更大了。他們的失敗，總而言之，都在於難懂難學。文字的功用在於達意，而達意的範圍以能達到最大多數人為最成功。在古代社會中，最大多數人是和文字沒交涉的。做文章的人，高的只求絕少數的「知音」的欣賞，低的只求能「中試官」的口味。所以他們心目中從來沒有「最大多數人」的觀念。所以凡最大多數人都能欣賞的文學傑作，如水滸傳，如西遊記，都算不得文學。這一個根本的成見到了那個過渡的驟變的時代，還不曾打破，所以嚴復，林紓，梁啓超，章炳麟，章士釗，諸人都還不肯拋棄那種完全為絕少數人賞玩的文學工具，都還妄想用那種久已僵死的文字來做一個新時代達意表情說理的工具。他們都有革新國家社會的熱心，都想把他們的話說給多數人聽。可是他們都不懂得為什麼多數人不能讀他們的書，聽他們的話！嚴復說的最妙：

> 理本奧衍，與不佞文字固無涉也。

在這十三個字裏，我們聽得了古文學的喪鐘，聽見了古文家自己宣告死刑。他們彷彿很生氣的對多數人說：「我費盡氣力做文章，說我的道理，你們不懂，是你們自己的罪過，與我的文章無干！」

在這樣的心理之下，古文應用的努力完全失敗了。

二

可是在這個時期，那「最大多數人」也不是完全被忽略了。當時也有一班遠見的人，眼見國家危亡，必須喚起那最大多數的民衆來共同擔負這個救國的責任。他們知道民衆不能不教育，而中國的古文古字是不配做教育民衆的利器的。這時候，基督教的傳教士早已在各地造出各種方言字母來拼讀各地的土話，並且用土話字母來翻譯新約，來傳播教義了。日本的驟然强盛，也使中國士大夫注意到日本的小學教育，因此也有人注意到那五十假名的教育功用。西方和東方的兩種音標文字的影響，就使中國維新志士漸漸覺悟字母的需要。

最早創造中國拼音字母的人大都是沿海各省和西洋傳教士接觸最早的人。如廈門盧戇章造的「切音新法」，如福建龍溪蔡錫勇造的「傳音快字」，如廣東香山王炳耀造的「拼音字譜」，都是這個字母運動的先鋒。盧戇章的字母，在戊戌變法的時期，曾由他的同鄉京官林輅存運動都察院奏請頒行天下。蔡錫勇和他的兒子蔡璋繼續改良他們的「快字」，演成「蔡氏速記術」，創開了中國的速記術。

戊戌變法的一個領袖直隸寧河縣人王照（死于一九三三），當新政推翻時亡命到日本，庚子亂後他改裝偷回中國，隱居在天津，發願要創造「官話字母」，共六十餘母，用兩拼之法，「專拼白話」；因「語言必歸一致」，故他主張用北京話作標準。（以前盧蔡諸家的字母都是方言字母，不曾有專拼官話的計畫）王照是一個很有見識的人，他的主張很有許多地方和後來主張白話文學的人相同。他說：

余今奉告當道者：富强治理，在各精其業，各擴其職，各知其分之齊氓，不在少數之英雋也。朝廷所應注意而急圖者，宜在此也。茫茫九州，芸芸億兆，呼之不省，喚之不應，勸導禁令，毫無把握，而乃舞文弄墨，襲空論以飾高名，

心目中不見細民，妄冀富强之效出於策略之轉移，焉有不當其任，不至其時，不知其術之窮也！（官話合聲字母原序）

這就是說：富强治理的根本在於那最大多數的齊氓細民。他在戊戌變法時，也曾「妄冀富强之效出於策略之轉移，」但他後來覺悟了，知道「其術之窮」了，所以他冒大險回國，要從教育那「芸芸億兆」下手。他知道各國教育的普及都靠「文言一致，拼音簡便，」所以他發憤要造出一種統一中國語言文字的官話字母。他很明白的說，這種字母是「專拼白話」的。他說：

吾國古人造字，以便民用，所命之音必與當時語言無異，此一定之理也。而語言代有變遷，文亦隨之。……故以孔子之文較夏殷之文，則改變句法，增添新字，顯然大異。可知係就當時俗言肖聲而出，著之於簡，欲婦孺聞而即曉。凡也，已，焉，乎，等助詞爲夏殷之書所無者，實不啻今之白話文增入呀，麼，哪，咧，等字。孔子不避其鄙俚，因聖人之心專以便民爲務，無「文」之見存也。後世文人欲藉文以飾智驚愚，於是以摩古爲高，文字不隨語言，二者日趨日遠。文字既不足當語言之符契，其口音即遷流愈速。……異者不可復同，而同國漸如異域。（同上）

這是最明白的主張「言文一致，」要文字「當語言之符契，」要文字跟着那活的語言變遷。這個主張的邏輯的結論當然是提倡白話文了。

王照很明白一切字母只可以拼白話，決不能拼古文。他的字母凡例說：

此字母……專拼俗話，肖之即無誤矣。今如兩人晤談終日，從未聞有相詰曰：「爾所說之晚爲早晚之晚耶？爲

茶碗之碗耶？爾所說之茶爲茶葉之茶耶？爲查核之查耶？」可知全句皆適肖白話，即無誤會也。若用以拚文詞，則使讀者在在有混淆誤解之弊。故萬不可用此字母拚文詞。（原第十二條）

音標的文字必須是「適肖白話」的文字。所以王照的字母是要用來拚寫白話文的。後來提倡「讀音統一」的人，不懂得這個道理，竟把他們製定的字母叫做「注音字母」，用來做「讀音統一」之用，那就是根本違背當年創造官話字母的原意了。

王照的字母運動在當年很得着許多有名的人的同情贊助。天津的嚴修，桐城派的領袖吳汝綸，北洋大臣袁世凱，兩江總督周馥，浙江桐鄉的勞乃宣，都是王照的同志。袁世凱在北洋，周馥在南京，都曾提倡字母的傳授。勞乃宣是一位「音韻學」的專家。他採用了王照的官話字母，又添製了江寧（南京）音譜，蘇州音譜，和閩廣音譜，合成簡字全譜。他在光緒戊申（一九〇八）有進呈簡字譜錄摺，說：

今日欲救中國，非教育普及不可；欲教育普及，非有易識之字不可；欲爲易識之字，非用拚音之法不可。

他很樂觀的計算：

此字傳習極易，至多不過數月而可成。以一人授五十人計之，一傳而五十人，再傳而二千五百人，三傳而十二萬五千人，四傳而六百二十五萬人，五傳而三萬一千二百五十萬人。中國四萬萬人，五六傳而可徧。果以國家全力行之，數年之內可以通國無不識字之人。將見山陬海澨田夫野老婦人孺子人人能觀書，人人能閱報。凡人生當明之道義，當知之世務，皆能通曉。彼此意所欲言，皆能以箋札相往復。官府之命令皆能下達而無所舛

；誤人民之意見皆能上陳而無所壅蔽明白洞達薄海大同……（桐鄉勞先生遺稿卷四）

我們看勞乃宣和王照的議論，可以知道那時候一些先見的人確曾很注意那最大多數的民衆。他們要想喚醒那無數「各精其業，各擴其職，各知其分之齊氓，」所以想提倡一種字母給他們做識字求知識的利器。

從庚子亂後到辛亥革命的前夕，這個「官話字母」的運動（也叫做「簡字」的運動）逐漸推行，雖然不曾得着滿清政府的贊助，卻得了社會上一些名流的援助。吳汝綸於光緒二十八年（一九〇二）到日本考察教育，看了日本教育普及和語言統一的功效，很受感動，回國後即上書給管學大臣張百熙，極力主張用北京官話「使天下語音一律。」吳汝綸死後（他死在一九〇三年），張百熙張之洞等的「奏定學堂章程」的「學務綱要」裏就有「以官音統一天下之語言，故自師範以及高等小學堂，均於國文一科內附入『官話』一門」的規定。這種規定很有利於官話字母的運動，所以在以後幾年之中，官話字母「傳習至十三省境，拼音官話書報社……編印之初學修身倫理歷史地理地文植物動物外交等拼音官話書，銷至六萬餘部。」（據王照小航文存卷一，頁三二）到了宣統二年（一九一〇）資政院成立時，議員中有勞乃宣，嚴復，江謙，都是提倡拼音文字的。他們在資政院裏提出推行官話簡字的議案，審查的結果，決議「謀國語教育，則不得不添造音標文字，」「請議長會同學部具奏，請旨飭下迅速籌備施行。」後來學部把這個議案交中央教育會議討論；主持教育會議的人如張謇，張元濟，傅增湘，也都是贊成這個主張的，所以也通過了一個「統一國語辦法案。」但不久武昌革命起來了，清朝倒了，民國成立了。在那個政治大變動之中，王照勞乃宣諸人努力十年造成的音標文字運動就被當前更濃厚的政治鬥爭的興趣籠罩下去，暫時衰

歇了。（以上的記載，參用黎錦熙的國語運動小史，王照的小航文存，勞乃宣的年譜和遺稿。）

民國元年，蔡元培先生建議，請由教育部召集大會，推行拼音字。不久蔡先生辭職走了，董鴻禕代理部務，召集「讀音統一會。」民國二年二月十五日，讀音統一會開會；吳敬恒先生被選爲正會長，王照爲副會長。這個會開了三個月，爭論很激烈，結果是製定了三十九個字母，——後來稱爲「注音字母」。字母的形式是採用筆畫最簡而音讀與聲母韻母最相近的古字，把王照的官話字母完全推翻了。字母的形式換了，於是前十年流行的拼音白話書報全不適用了。這副新的注音字母中間又被擱置了六年，直到民國七年年底，教育部才正式頒布。頒布之後，政府和民間至今沒有用這字母來編印拼音書報。這十幾年之中，提倡音韻文字的人用力的方向全在字母的形式的研究，修正，改造，而不在用那字母來編印拼音的書報。民國十一年，教育部頒布了國語統一籌備會製定的「注音字母書法體式。」民國十五年，國語統一籌備會發表了趙元任錢玄同劉復諸先生製定的「國語羅馬字。」民國十七年，國民政府的大學院正式公布「國語羅馬字拼音法式，」定爲「國音字母第二式。」於是國音字母有了兩種形式：一爲用古字的注音字母，一爲國語羅馬字。在政府正式決定一種字母定爲國音標準字母之前，大規模的編印拼音文字的書籍大概是不會有的事。

我們總括的觀察這三十多年的音標文字運動，可以得幾條結論。

第一，這三十多年的努力，還不曾得着一種公認爲最適用的字母。王照的官話字母確有很多缺點，所以受聲韻學者的輕視，注音字母還是承襲了王照的方法的缺點，雖然添了三個介音，可以「三拼」了，然而帶鼻音韻尾的字

還是沿用王勞的老法子，沒有把音素個別的分析出來。國語羅馬字當然是一大進步，因爲它在形式上採取了全國中學生都能認識的羅馬字母，又在審音方面打破了兩拚三拚的限制，使字母之數大減而標音也更正確。國語羅馬字的將來爭點也許還在「聲調」的標誌問題。國語羅馬字若拋棄了「聲調」的標誌，當然是最簡易的字母。聲調的標誌既然不完全根據于音理的自然，恐怕有「治絲而益棼之」的危險。依我們門外漢的看法，倒不如爽性不標聲調，使現在的音標文字做將來廢除四聲的先鋒，豈不更好？——這種評論已是題外的話了。總而言之，標準字母的不曾決定，阻礙了這三十多年的音標文字教育的進行。這是音標文字運動失敗的一個根本原因。

第二，音標文字是必須替代漢字的，而那個時期（尤其是那個時期的前半期）主張音標文字的人都還不敢明目張膽的提倡用拚音文字來替代漢字。這完全是時代的關係，我們不能過於責備他們。漢文的權威太大了，太尊嚴了，那時最大胆的人也還不敢公然主張廢漢字，——其實他們就根本沒有想到漢字是應該廢的。最大胆的王照也得說：

今余私製此字母，純爲多數愚稚便利之計，非敢用之於讀書臨文。（字母原序）

勞乃宣說的更明白了：

中國六書之旨，廣大精微，萬古不能磨滅。簡字（即母字）僅是爲粗淺之用，其精深之義仍非用漢文不可。簡字之於漢文，但能並行不悖，斷不能稍有所妨。（進呈簡字譜錄摺）

又說：

今請於簡易識字學塾內附設此科。本塾正課仍以用學部課本教授漢字爲主，簡字僅爲附屬之科，專爲不能識漢字者而設，與漢字正課並行不悖，兩不相妨。蓋資質不足以識千餘漢字之人，本無識字之望，今令識此數十簡字以代識字之用，乃增於能識漢字者之外，非分於能識漢字者之中也。（請附設簡字一科摺）

這樣極端推崇漢字的人，他們提倡拚音文字，只是要爲漢字添一種輔助工具，不是要革漢字的命，因爲如此，所以桐城古文大家如吳汝綸嚴復也可以贊成音標文字。吳汝綸游日本時，一面很歆羨日本的五十假名有統一語言的功用，一面却對日本學者說：

若文字之學，則中國故特勝，萬國莫有能逮及之者！（高田忠周古籀篇序）

勞乃宣最能說明這種「兩面心理」，他說：

字之爲用，所以存其言之迹焉爾。……其體之繁簡難易，……各有所宜。欲其高深淵雅，則不厭繁難；取其便利敏捷，則必求簡易。（中國速記字譜序）

這種心理的基礎觀念是把社會分作兩個階級，一邊是「我們」士大夫，一邊是「他們」齊氓細民。「我們」是天生聰明睿智的，所以不妨用二三十年窗下苦功去學那「萬國莫有能逮及之」的漢字漢文。「他們」是愚蠢的，是「資質不足以識千餘漢字之人」，所以我們必須給他們一種求點知識的簡易法門。「我們」不厭繁難，而「他們」必求簡易。在這種心理狀態之下，漢文漢字的尊嚴絲毫沒有受打擊，拚音文字不過是士大夫丟給老百姓的一點恩物，決沒有代替漢文的希望。士大夫一面埋頭學做那死文字，一面提倡拚音文字，是不會有多大熱心的，老百姓也不

會甘心學那士大夫不屑學的拼音文字，因爲老百姓也會相信「將相本無種，男兒當自强」的宗教，如果他們要子弟讀書識字，當然要他們能做八股，應科舉，做狀元宰相。他們決不會自居於「資質不足以識千餘漢字」的階級！所以提倡字母文字而沒有廢漢字的決心，是不會成功的。這是音標文字運動失敗的又一個根本原因。

第三，音標文字只可以用來寫老百姓的活語言，而不能用來寫士大夫的死文字。換句話說，拼音文字必須用「白話」做底子，拼音文字運動必須同時是白話文的運動。提倡拼音文字而不同時提倡白話文，是單有符號而無內容，那是必定失敗的。王照最明白這一點，所以他再三說他的字母是「專拼俗話」的，「萬不可用此字母拼文詞。」王照很明白說他的字母運動必須是一個「白話教育」的運動。但民國成立以來，政客官僚多從文士階級出身，他們大都不感覺白話文的好處，也不感覺漢文的難學；至於當權的武人，他們雖然往往不認得幾担大字，却因此最迷信漢文漢字，往往喜歡寫大字，做歪詩。所以到了革命以後，大家反不重視那最大多數人的教育工具了！這班政客武人的心裏好像這樣想：我們不靠老百姓的力量，也居然可以革命，可見普及教育並不是必要的了！在革命的前夕，我們還看見教育家江謙在他的「小學教育改良芻議」裏說：「初等小學前三年，非主用合聲簡字國語，則教育斷無普及之望。」這是很大胆的喊聲。「合聲簡字國語」即是用字母拼音的白話文。但革命之後，這種喊聲反銷沉了。民國二年的「讀音統一會」是一個文人學者的會議，他們大都是捨不得拋棄漢文漢字的；當時政府的領袖也不是重視民衆的教育的，據王照的記載：

蔡孑民原意專爲白話教育計，絕非爲讀古書注音。……而……開會宗旨規程，……先定會名曰「讀音統

一。」讀音云者，讀舊書之音注也。旣爲讀書之音注，自不得違韻學家所命之字音，則多數人通用之語言自然被摒矣。……

正式開議之日，吳某（吳敬恒先生）登臺演說，標出讀書注音一大題目，於白話教育之義一字不提。……余（王照）登臺演說造新字母原以拚白話爲緊要主義，聽者漠不爲動，蓋以其與會名不合，疑爲題外之文也。

（書摘錄官話字母原書各篇後）

從拚官話的字母，退縮到讀書注音的字母，這是絕大的退步。何況那注音的字母又還被教育部委托的學者擱置到六年之久方才公布呢？在那六年之中，北京有一班學者組織了一個國語研究會，成立於民國五年。他們注意之點是統一國語的問題，比那「讀音統一」似乎進一步了；但他們的學者氣味太重，他們不知道國語的統一決不是靠一兩部讀音字典做到的，所以他們的研究工作偏向於字母的形體，六千多漢字的注音，國音字典的編纂等項，這都是音注漢字的工作。他們完全忽略了「國語」是一種活的語言；他們不知道「統一國語」是承認一種活的語言，用它做教育與文學的工具，使全國的人漸漸都能用它說話，讀書，作文。他們忽略了那活的語言，所以他們的國語統一工作只是漢字注音的工作，和國語統一無干，和白話教育也無干。這是那個音標文字運動失敗的又一個根本原因。

三

以上兩大段說的是文學革命的歷史背景。這個背景有不相關連的兩幕：一幕是士大夫階級努力想用古文來

應付一個新時代的需要，一幕是士大夫之中的明白人想創造一種拚音文字來教育那「芸芸億兆」的老百姓。這兩個潮流始終合不攏來。士大夫始終迷戀着古文字的殘骸，「以爲宇宙古今之至美，無可以易吾文者」（用王樹枬故舊文存自序中語。）但他們又哀憐老百姓無知無識，資質太笨，不配學那「宇宙古今之至美」的古文，所以他們想用一種「便民文字」來教育小孩子，來「開通」老百姓。他們把整個社會分成兩個階級了：上等人認漢字，念八股，做古文；下等人認字母，讀拚音文字的書報。當然這兩個潮流始終合不攏來了。

他們全不了解，教育工具是徹上徹下，貫通整個社會的。小孩子學一種文字，是爲他們長大時用的；他們若知道社會的「上等人」全瞧不起那種文字，全不用那種文字來著書立說，也不用那種文字來求功名富貴，他們決不肯去學，他們學了就永遠走不進「上等」社會了！

一個國家的教育工具只可有一種，不可有兩種。如果漢文漢字不配做教育工具，我們就應該下決心去廢掉漢文漢字。如果教育工具必須是一種拚音文字，那麼，全國上上下下必須一律拚用這種拚音文字。如果拚音文字只能拚讀白話文，那麼，全國上上下下必須一律採用白話文。

那時候的中國智識份子是被困在重重矛盾之中的：

（1）他們明知漢字漢文太繁難，不配作教育的工具，可是他們總不敢說漢字漢文應該廢除。

（2）他們明知白話文可以作「開通民智」的工具，可是他們自己總瞧不起白話文，總想白話文只可用於無知百姓，而不可用於上流社會。

（3）他們明白音標文字是最有效的教育工具，可是他們總不信這種音標文字是應該用來替代漢字漢文的。

這重重矛盾都由於缺乏一個自覺的文學革命運動。當時缺乏三種自覺的革命見解：

第一，那種所謂「宇宙古今之至美」的古文學是一種僵死了的殘骸，不值得我們的迷戀。

第二，那種所謂「引車賣漿之徒」的俗話是有文學價值的活語言，是能夠產生有價值有生命的文學的，並且早已產生出無數人人愛讀的文學傑作來了。

第三，因為上面的兩層理由，我們必須推倒那僵死的古文學，建立那有生命有價值的白話文學。

只有這些革命的見解可以解決上述的重重矛盾，打破了那「宇宙古今之至美」的迷戀，漢文的尊嚴和權威自然倒下來了。承認了那「引車賣漿之徒」的文學是中國正宗，白話文自然不會受社會的輕視了。有了活的白話文學的作品做底子，如果我們還要進一步提倡音標文字，那個音標文字運動成功的可能性就大的多多了。

民國五六年起來的中國文學革命運動，正是要供給這個時代所缺乏的幾個根本見解。

× × × × ×

我在「逼上梁山」一篇自述裏，很忠實的記載了這個文學革命運動怎樣「偶然」在國外發難的歷史。我的朋友陳獨秀先生曾說：

常有人說，白話文的局面是胡適之陳獨秀一班人鬧出來的。其實這是我們的不虞之譽。中國近來產業發達，

人口集中白話文完全是應這個需要而發生而存在的。適之等若在三十年前提倡白話文，只需章行嚴一篇文章便駁得烟消灰滅。此時章行嚴的崇論宏議有誰肯聽？（科學與人生觀序）

獨秀這番議論是站在他的經濟史觀立場說的。我的「逼上梁山」一篇雖然不是答復他的，至少可以說明歷史事實的解釋不是那麼簡單的，不是一個「最後之因」就可以解釋了的。即如一千一百年前的臨濟和尚德山和尚的徒弟們，在他們的禪林裏講話，忽然不用古文，而用一種生辣痛快的白話文來記載他們老師的生辣痛快的說話，就開創了白話散文的「語錄體」。這件史實和「產業發達人口集中」有什麼相干？白話文產生了無數的文學傑作之後，忽然出了一個李夢陽，又出了一個何景明，他們提倡文學復古，散文回到秦漢，詩回到盛唐，居然也可以鬨動一世，成為風氣。後來出了公安袁氏兄弟三人，大鬨何李的復古運動，主張一種抒寫性情的新文學，他們也可以鬨動一時，成為風氣。後來方苞姚鼐曾國藩諸人出來，奠定桐城派古文的權威，也一樣的鬨動一時，成為風氣。這些史實，難道都和產業的發達不發達，人口的集中不集中，有什麼因果的關係？文學史上的變遷，「代有升降，而法不相沿，各極其變，各窮其趣」（用袁宏道的話）其中各有多元的，個別的，個人傳記的原因，都不能用一個「最後之因」去解釋說明。

中國白話文學的運動當然不完全是我們幾個人鬧出來的，因為這裏的因子是很複雜的。我們至少可以指出這些最重要的因子：第一是我們有了一千多年的白話文學作品：禪門語錄，理學語錄，白話詩調曲子，白話小說。若不靠這一千年的白話文學作品把白話寫定了，白話文學的提倡必定和提倡拼音文字一樣的困難，決不能幾年之內

風行全國。第二是我們的老祖宗在兩千年之中，漸漸的把一種大同小異的「官話」推行到了全國的絕大部分：滿洲里直到雲南，從河套直到桂林，從丹陽直到川邊，全是官話區域。若沒有這一大塊地盤的人民全說官話，我們的「國語」問題就無從下手了。第三是我們的海禁開了，和世界文化接觸了，有了參攷比較的資料，尤其是歐洲近代國家的國語文學次第產生的歷史，使我們明瞭我們自己的國語文學的歷史，使我們放胆主張建立我們自己的文學革命。——這些都是超越個人的根本因素，都不是我們幾個人可以操縱的，也不是「產業發達，人口集中」一個公式可以包括的。

此外，還有幾十年的政治的原因。第一是科舉制度的廢除（一九〇五）。八股廢了，試帖詩廢了，策論又跟着八股試帖廢了，那籠罩全國文人心理的科舉制度現在不能再替古文學做無敵的保障了。第二是滿清帝室的顛覆，專制政治的根本推翻，中華民國的成立（一九一一——一二）。這個政治大革命雖然不算大成功，然而它是後來種種革新事業的總出發點，因爲那個頑固腐敗勢力的大本營若不顛覆，一切新人物與新思想都不容易出頭。戊戌（一八九八）的百日維新，當不起一個頑固老太婆的一道諭旨就全盤推翻了。獨秀說：

適之等若在三十年前提倡白話文，只需章行嚴一篇文章便駁得烟消灰滅。

這話是很有理的。我們若在滿淸時代主張打倒古文，採用白話文，只需一位御史的彈本就可以封報館捉拿人了。但這全是政治的勢力，和「產業發達，人口集中」無干。當我們在民國時代提倡白話文的時候，林紓的幾篇文章並不曾使我們烟消滅灰，然而徐樹錚和安福部的政治勢力却一樣能封報館捉人。今日的「產業發達，人口集中」豈不

遠過民國初元了?然而一兩個私人的政治勢力也往往一樣可以阻礙白話文的推行發展。幸而帝制推倒以後,頑固的勢力已不能集中作威福了,白話文運動雖然時時受點障害,究竟還不到「烟消灰滅」的地步。這是我們不能不歸功到政治革命的先烈的。

至於我們幾個發難的人,我們也不用太妄自菲薄,把一切都歸到那「最後之因」。陸象山說得最好:

且道天地間有個朱元晦陸子靜便添得些子。無了後,便減得些子。

白話文的局面,若沒有「胡適之陳獨秀一班人」至少也得遲出現二三十年。這是我們可以自信的。「逼上梁山」一篇是要用我保存的一些史料來記載一個思想產生的歷史。這個思想不是「產業發達,人口集中」產生出來的,是許多個別的,個人傳記所獨有的原因合攏來烘逼出來的。從淸華留美學生監督處一位書記先生的一張傳單,到凱約嘉湖上一隻小船的打翻;從進化論和實驗主義的哲學,到一個朋友的一首打油詩;從但丁(Dante)却叟(Chaucer)馬丁路得(Martin Luther)諸人的建立意大利英吉利德意志的國語文學,到我兒童時代偷讀的水滸傳西遊記紅樓夢:——這種種因子都是獨一的,個別的;他們合攏來,逼出我的「文學革命」的主張來。我想,如果獨秀肯寫他的自傳,他的思想轉變的因素也必定有同樣的複雜,也必定不是經濟史觀包括得了的。治歷史的人,應該向這種傳記材料裏去尋求那多元的,個別的因素,而不應該走偷懶的路,妄想用一個「最後之因」來解釋一切歷史事實。無論你抬出來的「最後之因」是「神」,是「性」,是「心靈」或是「生產方式」,都可以解釋一切歷史:但是,正因爲個個「最後之因」都可以解釋一切歷史,所以都不能解釋任何歷史了!等到你祭起了你那

「最後之因」的法寶解決一切歷史之後，你還得解釋：「同在這個『最後之因』之下，陳獨秀爲什麼和林琴南不同？胡適爲什麼和梅光迪胡先驌不同？」如果你的「最後之因」可以解釋胡適，同時又可以解釋胡先驌，那豈不是同因而不同果，你的「因」就不成眞因了。所以凡可以解釋一切歷史的「最後之因」，都是歷史學者認爲最無用的玩意兒，因爲他們其實都不能解釋什麼具體的歷史事實。

四

現在我們可以敍述中國新文學運動的理論了。

簡單說來，我們的中心理論只有兩個：一個是我們要建立一種「活的文學」，一個是我們要建立一種「人的文學」。前一個理論是文字工具的革新，後一種是文學內容的革新。中國新文學運動的一切理論都可以包括在這兩個中心思想的裏面。

我最初提出的「八事」，和獨秀提出的「三大主義」，都顧到形式和內容的兩方面。我提到「言之有物」，「不摹倣古人」，「不作無病之呻吟」，都是文學內容的問題。獨秀提出的三大主義——推倒貴族文學，建設國民文學；推倒古典文學，建設寫實文學；推倒山林文學，建設社會文學，——也不曾把內容和形式分開。錢玄同先生響應我們的第一封信也不曾把這兩方面分開。但我們在國外討論的結果，早已使我認淸這回作戰的單純目標只有一個，就是用白話來作一切文學的工具。我在一九一六年七月就有了這幾條結論：

今日之文言乃是一種半死的文字，今日之白話是一種活的語言。白話不但不鄙俗，而且甚優美適用。白話並非文言之退化，乃是文言之進化。白話可以產生第一流文學，已產生小說，戲劇，語錄，詩詞，此四者皆有史事可證。白話的文學爲中國千年來僅有之文學；其非白話的文學，皆不足與於第一流文學之列。

所以我的總結論是：

今日所需乃是一種可讀，可聽，可歌，可講，可記的言語。要讀書不須口譯，演說不須筆譯，要施諸講壇舞台而皆可，誦之村嫗婦孺皆可懂。不如此者，非活的言語也，決不能成爲吾國之國語也，決不能產生第一流的文學也。

（看「逼上梁山」第四節。）

所以我的「文學改良芻議」的最後一條就是提出這個主張：

……以今世歷史進化的眼光觀之，則白話文學之爲中國文學之正宗，又爲將來文學必用之利器，可斷言也。以此之故，吾主張今日作文作詩宜採用俗語俗字。與其用三千年前之死字，不如用二十世紀之活字；與其用不能行遠不能普及之秦漢六朝文字，不如作家喻戶曉之水滸西遊文字也。

這個「白話文學工具」的主張，是我們幾個青年學生在美洲討論了一年多的新發明，是向來論文學的人不曾自覺的主張的。凡向來舊文學的一切弊病，——如駢偶，如用典，如爛調套語，如摹倣古人，——都可以用一個新工具掃的乾乾淨淨。獨秀指出舊文學該推倒的種種毛病，——雕琢，阿諛，陳腐，鋪張，迂晦，艱澀，——也都可以用這一把斧頭砍的乾乾淨淨。例如我們那時談到「不用典」一項，我自己費了大勁，說來說去總說不圓滿；後來玄同指出用

白話就可以「驅除用典」了，正是一針見血的話。

所以文學革命的作戰方略，簡單說來，只有「用白話作文作詩」一條是最基本的。這一條中心理論，有兩個方面；一面要推倒舊文學，一面要建立白話為一切文學的工具。在那破壞的方面，我們當時採用的作戰方法是「歷史進化的文學觀」就是說：

> 文學者，隨時代而變遷者也。一時代有一時代之文學，……各因時勢風會而變，各有其特長。……唐人不當作商周之詩，宋人不當作相如子雲之賦，即令作之，亦必不工。逆天背時，故不能工也。……今日之中國，當造今日之文學。（文學改良芻議二）

後來我在「歷史的文學觀念論」裏，又詳細說明這個見解。這種思想固然是達爾文以來進化論的影響，但中國文人也曾有很明白的主張文學隨時代變遷的。最早倡此說的是明朝晚期公安袁氏三弟兄。（看袁宗道的「論文上下」袁宏道的「雪濤閣集序」「小修詩序」，袁中道的「花雪賦行」「宋元詩序」諸篇均見沈啓无編的「近代散文鈔」北平人文書店出版。）清朝乾隆時代的詩人袁枚趙翼也都有這種見解，大概都頗受了三袁的思想的影響。我當時不曾讀袁中郎弟兄的集子，但很愛讀隨園集中討論詩的變遷的文章。我總覺得，袁枚雖然明白了每一時代應有那個時代的文學，他的歷史眼光還不能使他明白他們那個時代的文學正宗已不是他們做古文古詩的人，而是他們同時代的吳敬梓曹雪芹了。

我們要用這個歷史的文學觀來做打倒古文學的武器，所以屢次指出古今文學變遷的趨勢，無論在散文或韻

文方面，都是走向白話文學的大路。

夫白話之文學，不足以取富貴，不足以邀聲譽，不列於文學之正宗，而卒不能廢絕者，豈無故耶？豈不以此爲吾文學趨勢自然如此，故不可禁遏而日以昌大耶？愚以深信此理，故又以爲今日之文學當以白話文學爲正宗。

（歷史的文學觀念論）

從文學史的趨勢上承認白話文學爲「正宗」，這就是正式否認駢文古文律詩古詩是「正宗」。這是推翻向來的正統，重新建立中國文學史上的正統。所以我說：

然則吾輩又何必攻古文家乎？吾輩主張「歷史的文學觀念」，而古文家則反對此觀念也。吾輩以爲今人當造今人之文學，而古文家則以爲今人作文必法馬班韓柳。其不法馬班韓柳者皆非文學之「正宗」也。吾輩之攻古文家，正以其不明文學之趨勢而強欲作一千年二千年以上之古文。此說不破，則白話之文學無有列爲文學正宗之一日，而世之文人將猶鄙薄之以爲小道邪徑而不肯以全力經營造作之。如是，則吾國將永無以全副精神實地試驗白話文學之日。夫不以全副精神造文學而望文學之發生，此猶不耕而求穫，不食而求飽也，亦終不可得矣。施耐庵曹雪芹諸人所以能有成者，正賴其有特別膽力，能以全力爲之耳。（同上）

我們特別指出白話文學是中國文學史上的「自然趨勢」，這是歷史的事實。同時我們也曾特別指出單靠「自然趨勢」是不夠打倒死文學的權威的，必須還有一種自覺的，有意的主張，方才能夠做到文學革命的效果。歐洲近代國語文學的起來，都有這種自覺的主張，所以收效最快。中國有了一千多年的白話文學，只因爲無人敢公然主

張用白話文等來替代古文學，所以白話文學始終只是民間的「俗文學」，不登大雅之堂，不能取死文學而代之。我們再三指出這個文學史的自然趨勢，是要利用這個自然趨勢所產生的活文學來正式替代古文學的正統地位。簡單說來，這是用誰都不能否認的歷史事實來做文學革命的武器。

我特別注重這個歷史的看法，這固然是我個人的歷史癖但在當時這種新的文學史見解不但是需要的，並且是最有效的武器。國內一班學者文人並非不熟中國歷史上的重要事實他們所缺乏的只是一種新的看法。譬如孔子，舊看法是把他看作「德侔天地，道冠古今」的大聖人，新看法是把他看作許多哲人裏面的一個，把孔子排在老子墨子一班哲人之中，用百家平等的眼光去許量他們的長短得失，我們就當然不會過分的崇拜迷信孔子了。文學史也是一樣的。舊日講文學史的人，只看見了那死文學的一線相承，全不看見那死文學的同時還有一條「活文學」的路線。他們只看見韓愈柳宗元，卻不知道韓柳同時還有幾個偉大的和尚正在那兒用生辣痛快的白話來講學。他們只看見許衡姚燧虞集歐陽玄，卻不知道許衡姚燧虞集歐陽玄同時還有關漢卿馬東籬貫酸齋等等無數的天才正在那兒用漂亮樸素的白話來唱小曲編雜劇。他們只看見了李夢陽何景明王世貞，至多只看見了公安竟陵的偏鋒文學，他們卻看不見何李袁譚諸人同時還有無數的天才正在那兒用生動美麗的白話來創作水滸傳，金瓶梅，西遊記，和「三言」「二拍」的短篇小說，學破玉，打棗竿，掛枝兒的小曲子。他們只看見了方苞姚鼐惲敬張惠言曾國藩吳汝綸，他們全不看見方姚曾吳同時還有更偉大的天才正在那兒用流麗深刻的白話來創作醒世姻緣，儒林外史，紅樓夢，鏡花緣，海上花列傳。——我們在那時候所提出的新的文學史觀，正是要給全國讀文學史的人們戴上一

副新的眼鏡，使他們忽然看見那平時看不見的瓊樓玉宇，奇葩瑤草，使他們忽然驚歎天地之大，歷史之全！大家戴了新眼鏡去重看中國文學史，拿水滸傳金瓶梅來比當時的正統文學，當然不但何李的假古董不值得一笑，就是公安竟陵也都成了扭扭捏捏的小家數了！拿儒林外史紅樓夢來比方姚曾吳，也當然再不會發那「舉天下之美無以易乎桐城姚氏者也」的傖陋見解了！所以那歷史進化的文學觀，初看去好像貌不驚人，此實是一種「哥白尼的天文革命」！哥白尼用太陽中心說代替了地中心說，此說一出就使天地易位，宇宙變色；歷史進化的文學觀用白話正統代替了古文正統，就使那「宇宙古今之至美」從那七層寶座上倒撞下來，變成了「選學妖孽，桐城謬種」——（這兩個名詞是玄同創的。）從「正宗」變成了「謬種」，從「宇宙古今之至美」變成了「妖魔」「妖孽」，這是我們的「哥白尼革命」。

在建設的方面，我們主張要把白話建立爲一切文學的唯一工具。所以我回國之後，決心把一切枝葉的主張全拋開，只認定這一個中心的文學工具革命論是我們作戰的「四十二生的大砲」。這時候，蔡元培先生介紹北京國語研究會的一班學者和我們北大的幾個文學革命論者會談。他們都是抱着「統一國語」的弘願的。所以他們主張要先建立一種「標準國語」。我對他們說：標準國語不是靠國音字母或國音字典定出來的。凡標準國語必須是「文學的國語」，就是那有文學價值的國語。國語的標準是偉大的文學家定出來的，決不是教育部的公文定得出來的。國語有了文學價值，自然受文人學士的欣賞使用，然後可以用來做教育的工具，然後可以用來做統一全國語言的工具。所以我主張，不要管標準的有無，先從白話文學下手，先用白話來努力創造有價值有生命的文學。

所以我在民國七年四月發表「建設的文學革命論」把文學革命的目標化零爲整，歸結到「國語的文學，文學的國語」十個大字：

> 我們所提倡的文學革命，只是要替中國創造一種國語的文學。有了國語的文學，方才可以有文學的國語。有了文學的國語，我們的國語才可算得眞正國語。國語沒有文學，便沒有價值，便不能成立，便不能發達。

這是「建設的文學革命論」的大旨。這時候，我們一班朋友聚在一處，獨秀玄同半農諸人都和我站在一條路線上，我們的自信心更強了。獨秀早已宣言：

> 改良中國文學，當以白話爲文學正宗之說，其是非甚明，必不容反對者有討論之餘地，必以吾輩所主張者爲絕對之是而不容他人之匡正也。（六年五月）

玄同也極端贊成這幾句話。他說：

> 此等論調雖若過悍，然對於迂謬不化之選學妖孽與桐城謬種，實不能不以如此嚴厲面目加之。（六年七月二日寄胡適書）

我受了他們的「悍」化，也更自信了。在那篇文裏，我也武斷的說：

> 這二千年的文人所做的文學都是死的，都是用已經死了的語言文字做的。死文字決不能產出活文學。所以中國這二千年只有些死文學，只有些沒有價值的死文學。……中國若想有活文學，必須用白話，必須用國語，必須做國語的文學。

在下文我提出「文學的國語」的問題：

我們提倡新文學的人，儘可不必問今日中國有無標準國語，我們儘可努力去做白話的文學。我們可儘量採用水滸，西遊記，儒林外史，紅樓夢的白話；有不合今日的用的，便不用他；有不夠用的，便用今日的白話來補助；有不得不用文言的，便用文言來補助。這樣做去，決不愁語言文字不夠用，也決不愁沒有標準國語。中國將來的新文學用的白話，就是將來中國的標準國語。造中國將來白話文學的人，就是製定標準國語的人。

我的家鄉土話是離官話很遠的；我在學校裏學得的上海話也不在官話系統之內。我十六七歲時在競業旬報上寫了不少的白話文，那時我剛學四川話。我寫的白話差不多全是從看小說得來的。我的經驗告訴我：水滸，紅樓，西遊，儒林外史一類的小說早已給了我們許多白話教本，我們可以從這些小說裏學到寫白話文的技能。所以我大胆的勸大家不必遲疑，儘量的採那些小說的白話來寫白話文。其實那個時代寫白話詩文的許多新作家，沒有一個不是用從舊小說裏學來的白話做起點的。那些小說是我們的白話老師，是我們的國語模範文，是我們的國語「無師自通」速成學校。

直到新潮出版之後。傅斯年先生在他的「怎樣做白話文」裏，才提出兩條最重要的修正案。他主張：第一，白話文必須根據我們說的活語言，必須先講究說話。話說好了，自然能做好白話文。第二，白話文必不能避免「歐化，」只有歐化的白話方才能夠應付新時代的新需要。歐化的白話文就是充分吸收西洋語言的細密的結構，使我們的文字能夠傳達複雜的思想，曲折的理論。傅先生提出的兩點，都是最中肯的修正。舊小說的白話實在太簡單了，在實際

應用上，大家早已感覺有改變的必要了。初期的白話作家，有些是受過西洋語言文字的訓練的，他們的作風早已帶有不少的「歐化」成分。雖然歐化的程度有多少的不同，技術也有巧拙的不同，但明眼的人都能看出，凡具有充分吸收西洋文學的法度的技巧的作家，他們的成績往往特別好，他們的作風往往特別可愛。所以歐化白話文的趨勢可以說是在白話文學的初期已開始了。傅先生的另一個主張，——從說話裏學作白話文，——在那個時期還不曾引起一般作家的注意。中國文人大都是不講究說話的，况且有許多作家生在官話區域以外，說官話多不如他們寫白話的流利。所以這個主張言之甚易，而實行甚難。直到最近時期，才有一些作家能够忠實的描摹活的語言的腔調神氣，有時還得充分採納各地的土話。近年的小說最能表示這個趨勢。近年白話文學的傾向是一面大膽的歐化，一面又大膽的方言化，就使白話文更豐富了。傅先生指出的兩個方向，可以說是都開始實現了。

我們當時抬出「國語的文學，文學的國語」的作戰口號，做到了兩件事：一是把當日那半死不活的國語運動救活了；一是把「白話文學」正名為「國語文學」，也減少了一般人對於「俗語」「俚語」的厭惡輕視的成見。

我們在前一章已說過民元以後的音標文字運動變成了讀音注音的運動，變成了紙上的讀音統一運動。他們雖然也有小學國文教科書改用國語的議論，但古文學的權威未倒，白話文學的價值未得一般文人的承認，他們的議論是和前一期的拼音文字運動同樣的無力量的。士大夫自已若不肯用拼音文字，我們就不能用拼音文字教兒童和老百姓；士大夫自已若不肯做白話文，我們也不能用白話教兒童和老百姓。我們深信：若要把國語文變成教育的工具，我們必須先把白話認作最有價值最有生命的文學工具。所以我們不管那班國語先生們的注音工作和字

典工作，我們只努力提倡白話的文學，國語的文學，國語先生們到如今還不能決定究竟國語應該用「京音」（北平語）作標準，還是用「國音」（讀音統一會公決的國音）作標準。他們爭了許久才決定用「北平曾受中等教育的人的口語」爲國語標準。但是我們提倡國語文學的人，從來不發生這種爭執。紅樓夢，兒女英雄傳的北京話固然是好白話，儒林外史和老殘遊記的中部官話也是好白話。甚至于海上花列傳的用官話敍述，用蘇州話對白，我們也承認是很好的白話文學。甚至於歐化的白話，只要有藝術的經營，我們也承認是正當的白話文學。這二十年的白話文學運動的進展，把「國語」變豐富了，變新鮮了，擴大了，加濃了，更深刻了。

我在那時曾提出一個歷史的「國語」定義。我說：

> 我們如果考察歐洲近世各國國語的歷史，我們應該知道沒有一種國語是先定了標準才發生的；沒有一國不是先有了國語然後有所謂標準的。
>
> 凡是國語的發生，必是先有了一種方言比較的通行最遠，比較的產生了最多的活文學，可以採用作國語的中堅分子；這個中堅分子的方言，逐漸推行出去，隨時吸收各地方言的特別貢獻，同時便逐漸變換各地的土話：這便是國語的成立。有了國語，有了國語的文學，然後有些學者起來研究這種國語的文法，發音法，等等；然後有字典，詞典，文典，言語學等等出來：這才是國語標準的成立。（國語講習所同學錄序，九年五月）

國語必須是一種具有雙重資格的方言：第一須流行最廣，第二已產生了有價值的文學。流行最廣，所以了解的人多；已產生了文學，所以有寫定的符號可用。一般人似乎不很明白這第二個條件的重要。我們試看古白話的文件，「什

1599▲18

麼」或作「是沒」或作「是勿」「這個」或作「者箇」或作「遮箇」「呢」字古人寫作「聻」字；「們」字古寫作「懣」字「每」字。自從幾部大小說出來之後，這些符號才漸漸統一了。文字符號寫定之後，語言的教學才容易進行。所以一種方言必須具有那兩重條件，方才有做國語的資格：

我們現在提倡的國語，也有一個中堅分子，就是那從東三省到四川雲南貴州，從長城到長江流域，最通行的一種大同小異的普通話。這種普通話在這七八百年中已產生了一些有價值的文學，已成了通俗文學——從水滸傳西遊記直到老殘遊記——的利器。他的勢力，借着小說和戲劇的力量，加上官場和商人的需要，早已侵入那些在國語區域以外的許多的地方了。現在把這種已很通行又已產生文學的普通話認為國語，推行出去，使他成為全國學校教科書的用語，使他成為全國報紙雜誌的文字，使他成為現代和將來的文學用語：這是建立國語的唯一方法。（同上）

這是我們在建立國語方面的中心理論。

×　×　×　×　×

總然言之，我們所謂「活的文學」的理論，在破壞方面只是說「死文字決不能產生活文學」，只是要用一種新的文學史觀來打倒古文學的正統而建立白話文學為中國文學的正宗；在建設方面只是要用那向來被文人輕視的白話來做一切文學的唯一工具，要承認那流行最廣而又產生了許多第一流文學作品的白話是有「文學的國語」的資格的，可以用來創造中國現在和將來的新文學，並且要用那「國語的文學」來做統一全民族的語言

的唯一工具，

至今還有一班人信口批評當日的文學革命運動，嘲笑它只是一種「文字形式」的改革。對於這班人的批評，我在十六年前早已給他們留下答覆了，那時候我說：

近來稍稍明白事理的人，都覺得中國文學有改革的必要，即如我的朋友任叔永也說：「烏乎適之吾人今日言文學革命，乃誠見今日文學有不可不改革之處，非特文言白話之爭而已。」甚至於南社的柳亞子也要高談文學革命。但是他們的文學革命論祇提出一種空蕩蕩的目的，不能有一種具體進行的計劃。他們都說文學革命決不是形式上的革命，決不是文言白話的問題。等到人問他們究竟他們所主張的革命「大道」是什麼，他們可回答不出了。這種沒有具體計劃的革命，——無論是政治的是文學的，——決不能發生什麼效果。我們認定文字是文學的基礎，故文學革命的第一步就是文字問題的解決。我們認定「死文字定不能產生活文學」，故我們主張若要造一種活的文學，必須用白話來做文學的工具。我們也知道單有白話未必就能造出新文學；我們也知道新文學必須要有新思想做裏子。但是我們認定文學革命須有先後的程序：先要做到文字體裁的大解放，方才可以用來做新思想新精神的運輸品。我們認定白話實在有文學的可能，實在是新文學的唯一利器。（嘗試集自序，八年八月）

我在十七年前也曾給他們留下更明白的答覆：

文學革命的運動，不論古今中外，大概都是從「文的形式」一方面下手，大概都是先要求語言文字文體等

1199B 18

> 方面的大解放。歐洲三百年前各國的國語文學起來替代拉丁文學時，是語言文字的大解放；十八十九世紀法國囂俄英國華茨活等人所提倡的文學改革，是詩的語言文字的解放。……這一次中國文學的革命運動，也是先要求語言文字和文體的解放。新文學的語言是白話的，新文學的文體是自由的，是不拘格律的。初看起來，這都是「文的形式」一方面的問題，算不得重要。卻不知道形式和內容有密切的關係。形式上的束縛，使精神不能自由發展，使良好的內容不能充分表現。若想有一種新內容和新精神，不能不先打破那些束縛精神的枷鎖鐐銬。（談新詩，八年十月）

現在那些說俏皮話的「文學革命家」爲什麼不回到二十年前的駢文古文裏去尋求他們的革命「大道」呢？

五

現在要說說中國新文學運動的第二個作戰口號：「人的文學。」

我在上文已說過，我們開始也曾顧到文學的內容的改革。例如玄同先生和我討論中國小說的長信，就是文學內容革新的討論。但當那個時期，我們還沒有法子談到新文學應該有怎樣的內容。世界的新文藝都還沒有踏進中國的大門裏，社會上所有的西洋文學作品不過是林紓翻譯的一些十九世紀前期的作品，其中最高的思想不過是迭更司的幾部社會小說；至於代表十九世紀後期的革新思想的作品都是國內人士所不曾夢見。所以在那個貧乏的時期，我們實在不配談文學內容的革新，因爲文學內容是不能懸空談的，懸空談了也決不會發生有力的影響。例

如我在「文學改良芻議」裏曾說文學必須有「高遠之思想，眞摯之情感，」那就是懸空談文學內容了。

民國七年一月新青年復活之後，我們决心做兩件事：一是不作古文，專用白話作文；一是翻譯西洋近代和現代的文學名著。那一年的六月裏，新青年出了一本「易卜生專號，」登出我和羅家倫先生合譯的娜拉全本劇本，和陶履恭先生譯的國民之敵劇本。這是我們第一次介紹西洋近代一個最有力量的文學家，所以我寫了一篇「易卜生主義。」在那篇文章裏，我借易卜生的話來介紹當時我們新青年社的一班人公同信仰的「健全的個人主義。」易卜生說：

> 我所最期望於你的是一種眞正純粹的爲我主義，要使你有時覺得天下只有關於你的事最要緊，其餘的都算不得什麼。……你要想有益於社會，最好的法子莫如把你自己這塊材料鑄造成器。……有時候我眞覺得全世界都像海上撞沉了船，最要緊的還是救出自己。

娜拉拋棄了他的丈夫兒女，深夜出門走了，爲的是她相信自己「是一個人，」她有對她自己應盡的神聖責任：「無論如何，我務必努力做一個人！」國民之敵劇本裏的主人翁斯鐸曼醫生寧可叫全體市民給他上「國民之敵」的徽號，而不肯不說老實話，不肯不宣揚他所認得的眞理。他最後宣言道「世上最強有力的人就是那最孤立的人！」這樣特立獨行的人格就是易卜生要宣傳的「眞正純粹的個人主義。」

次年（七年）十二月裏，新青年（五卷六號）發表周作人先生的「人的文學。」這是當時關於改革文學內容的一篇最重要的宣言。他開篇就說：

我們現在應該提倡的新文學，簡單的說一句，是「人的文學。」應該排斥的，便是反對的非人的文學。

他解釋這個「人」字如下：

我所說的人，乃是「從動物進化的人類。」其中有兩個要點（一）「從動物」進化的，（二）從動物「進化」的。

我們承認人是一種生物，他的生活現象與別的動物並無不同。所以我們相信人的一切生活本能都是美的善的，應得完全滿足。凡有違反人性不自然的習慣制度，都應排斥改正。

但我們又相信人是一種從動物進化的生物，他……有能改造生活的力量。所以我們相信人類以動物的生活爲生存的基礎，而其內面生活却漸與動物相遠，終能達到高尙和平的境地。凡獸性的餘留，與古代禮法可以阻礙人性向上的發展者，也都應排斥改正。……

換一句話說，所謂從動物進化的人，也便是指「靈肉一致」的人。……

人的理想生活……首先便是改良人類的關係，須營一種利己而又利他，利他即是利己的生活。第一，便是各人以心力的勞作換得適當的衣食住與醫藥，能保持健康的生存。第二，革除一切人道以下或人力以上的因襲的禮法，使人人能享自由眞實的幸福生活。……

我所說的人道主義，並非世間所謂「悲天憫人」或「博施濟衆」的慈善主義，乃是一種個人主義的人間本位主義。……用這人道主義爲本，對於人生諸問題加以記錄研究的文字，便謂之「人的文學」。

這是一篇最平實偉大的宣言。（他的詳細節目至今還值得細讀。）周先生把我們那個時代所要提倡的種種文學內容，都包括在一個中心觀念裏，這個觀念他叫做「人的文學」。他要用這一個觀念來排斥中國一切「非人的文學」（他列舉了十大類）來提倡「人的文學」。他所謂「人的文學」，說來極平常，只是那些主張「人情以內，人力以內」的「人的道德」的文學。

在周作人先生所排斥的十類「非人的文學」之中，有西遊記，水滸，七俠五義，等等。這是很可注意的。我們一面誇贊這些舊小說的文學工具（白話），一面也不能不承認他們的思想內容實在不高明，够不上「人的文學」。用這個新標準去評估中國古今的文學，眞正站得住脚的作品就很少了。所以周先生的結論是：「還須介紹譯述外國的著作，擴大讀者的精神，眼裏看見了世界的人類，養成人的道德，實現人的生活。」

關於文學內容的主張，本來往往含有個人的嗜好，和時代潮流的影響。新青年的一班朋友在當年提倡這種淡薄平實的「個人主義的人間本位」，也頗能引起一班青年男女向上的熱情，造成一個可以稱為「個人解放」的時代。然而當我們提倡那種思想的時候，人類正從一個「非人的」血戰裏逃出來，世界正在起一種激烈的變化。在這個激烈的變化裏，許多制度與思想又都得經過一種「重新估價」。十幾年來，當日我們一班朋友鄭重提倡的新文學內容漸漸受一班新的批評家的指摘，而我們一班朋友也漸漸被人喚作落伍的維多利亞時代的最後代表者了！

那些更新穎的文學議論，不在我們編的這一冊的範圍之中，我們現在不討論了。

六

我在這篇引論裏，只做到了兩點：第一是敘述並補充了文學革命的歷史背景。（音標文字運動的部分是補充的。）第二是簡單的指出了文學革命的兩個中心理論的涵義，並且指出了這一次的文學革命的主要意義實在只是文學工具的革命。這一冊的題目是「建設理論集」，其實也可以叫做「革命理論集」，因為那個文學革命一面是推翻那幾千年因襲下來的死工具，一面是建立那一千年來已有不少文學成績的活工具；用那活的白話文學來替代那死的古文學，可以叫做大破壞，可以叫做大解放，也可以叫做「建設的文學革命」。

在那個文學革命的稍後一個時期，新文學的各個方面（詩，小說，戲劇，散文）都引起了不少的討論。引起討論最多的當然第一是詩，第二是戲劇。這是因為新詩和新劇的形式和內容都需要一種根本的革命；詩的完全用白話，甚至於不用韻，戲劇的廢唱等等，其革新的成分都比小說和散文大的多，所以他們引起的討論也特別多。文學革命在海外發難的時候，我們早已看出白話散文和白話小說都不難得着承認，最難的大概是新詩，所以我們當時認定建立新詩的唯一方法是要鼓勵大家起來用白話做新詩。後來作新詩的人多了，有些是受中國舊詩和詞曲的影響比較多的，有些是受了德國法國和日本的思想的影響比較多的，有些是受了英美民族的文學的影響比較多的，於是新詩的理論也就特別多了。中國舊戲雖然已到了末路，但在當時也還有不少迷信唱工台步臉譜的人，所以在那擁護舊戲和主張新劇的爭論裏，也產出了一些關於戲劇的討論。

但是，因爲這部「新文學大系」有散文，小說，詩，戲劇四類的選本，又每一集各有主編人的長篇序文，所以我現在不用分別討論這幾方面的革命理論和建設理論了。我在本文開篇時說過，「人們要用你結的果子來評判你。」文學革命第一個十年結的果子就是那七鉅冊所代表的十年努力創作的成績。我們看了這二十年的新文學創作的成績，至少可以說中國文學革命運動不是一個不孕的女人，不是一株不結實的果子樹。耶穌在山上很感動的說：「收成是好的，可惜做工的人太少了！」中國文學革命的歷史的基礎全在那一千年中這兒那兒的一些大膽的作家，因爲忍不住藝術的引誘，創作出來的一些白話文學。中國文學革命將來的最後勝利，還得靠今後的無數作家，在那點歷史的基礎之上，在這二十年來的新闢的園地之上，努力建築起無數的偉大高樓大廈來。

在文學革命的初期提出的那些個別的問題之中，只有一個問題還沒有得着充分的注意，也沒有多大的進展，——那就是廢漢字改用音標文字的問題（看錢玄同先生「中國今後之文字問題」和傅斯年先生的「漢語改用拼音文字的初步談」兩篇）。我在上文已說過，拼音文字只可以拼活的白話，不能拼古文；在那個古文學權威沒有毫動搖的時代，大家看不起白話，更沒有用拼音文字的決心，所以音標文字的運動不會有成功的希望。如果因爲白話文學的奠定和古文學的權威的崩潰，音標文字在那不很遼遠的將來能夠替代了那方塊的漢字做中國四萬萬人的教育工具和文學工具了，那才可以說是中國文學革命的更大的收穫了。

廿四，九，三。

五四以來文學上的論爭

鄭振鐸



一

編就了這部『偉大的十年間』的文學論爭集之後，不自禁的百感交集：劉半農先生序他的初期白話詩稿云：

『這十五年中，國內文藝界已經有了顯著的變動和相當的進步，就把我們當初努力於文藝革新的人，一擠擠成了三代以上的古人，這是我們應當於慚愧之餘感覺到十二分的喜悅與安慰的。』

這是半農先生極坦白的自覺的告白。但一般被『擠成了三代以上的古人』的人物，在那幾年，當他們努力於文藝革新的時候，他們却顯出那樣的活躍與勇敢，使我們於今日讀了，還『感覺到十二分的喜悅與安慰』的。這不僅僅是因爲憧憬于他們的時代，迷戀於歷史上的偉大的事業的成就，當然，那些『五四』人物的活動，確可使我們心折的。在那樣的黑暗的環境裏，由寂寞的呼號，到猛烈的迫害的到來，幾乎無時無刻不在興奮與苦鬥之中生活着。他們的言論和主張，是一步步的隨了反對者們的突起而更爲進步，更爲堅定；他們紮硬寨，打死戰，一點也不肯表示退讓。他們是不妥協的！

這樣的先驅者們的勇敢與堅定，正象徵了一個時代的『前夜』的光景。

當陳獨秀主持的青年雜誌於一九一五年左右，在上海出版時，——那時我已是一個讀者——只是無殊於一般雜誌用文言寫作的提倡『德智體』三育的青年讀物。

後來改成了新青年，也還是文言文爲主體的，雖然在思想和主張上有了一個激烈的變異。胡適的『改良文學

芻議，』在一九一七年發表。這誠是一個『發難』的信號。可是也祇是一種『改良主義』的主張而已。他所謂文學改良，祇『須從八事入手。八事者何？

一曰，須言之有物。

二曰，不摹倣古人。

三曰，須講求文法。

四曰，不作無病之呻吟。

五曰，務去爛調套語。

六曰，不用典。

七曰，不講對仗。

八曰，不避俗字俗語。』

他所主張的祇是淺近平易的文字，祇是『不避俗字俗語』的文字。但他「以施耐菴，曹雪芹，吳趼人為文學正宗，」且以為『以今世歷史進化的眼光觀之，則白話文學為中國文學之正宗，又為將來文學必用之利器，可斷言也。』不過他還持着商榷的態度，還不敢斷然的主張着非寫作白話文不可。

陳獨秀繼之而作文學革命論，主張便鮮明確定得多了。他以『明之前後七子及八家文派之歸方劉姚』為『十八妖魔輩，』而斷然的加以排斥。『凡屬貴族文學，古典文學，山林文學，均在排斥之列。』他高張着『文學革命軍』

大旗，『旗上大書特書吾革命軍三大主義曰，推倒彫琢的阿諛的貴族文學，建設平易的抒情的國民文學；曰，推倒陳腐的舖張的古典文學，建設新鮮的立誠的寫實文學；曰，推倒迂晦的艱澀的山林文學，建設明瞭的通俗的社會文學。』

他答胡適的信道：『改良中國文學當以白話爲文學正宗之說，其是非甚明，必不容反對者有討論之餘地。』

他是這樣的具着烈火般的熊熊的熱誠，在做着打先鋒的事業。他是不動搖，不退縮，也不容別人的動搖與退縮的！

革命事業乃在這樣的澈頭澈尾的不妥協的態度裏告了成功。

他們的影響漸漸的大了。陳獨秀受北京大學校長蔡元培聘爲文科學長。胡適剛由美國回來，也在北大教書。同事的教授們還有錢玄同，沈尹默，劉復，李大釗，周作人，魯迅等和他們互相呼應，互相討論。北大的學生傅斯年等也起而和之。

他們的主張因了互相討論的結果，更是確定鮮明了，且也進步了不少。錢玄同說：『語錄以白話說理，詞曲以白話爲美文，此爲文章之進化。實今後言文一致之起點。此等白話文章，其價値遠在所謂「桐城派之文」「江西派之詩」之上。此蒙所深信而不疑者也。』（與陳獨秀書）劉半儂的『我之文學改良觀』，也是一篇有力的文章。錢玄同不大贊成舊小說，尤惡舊劇，劉半儂也以爲『余贊成小說爲文學之大主腦，而不認今日流行之紅男綠女之小說爲文學。』這都是一種具有很大的進步的言論。他們已經不單注重到形式的，且也注重到內容的問題了。

一九一八年出版的第四卷第一號的新青年，便實行他們自已的主張，完全用白話做文章。在這一卷裏，胡適有一篇建設的文學革命論：

『我的建設新文學論的唯一宗旨只有十個大字「國語的文學，文學的國語」。……死文字決不能產出活文學。……簡單說來，自從三百篇到於今，中國的文學凡是有一些兒價值，有一些兒生命的，都是白話的，或是近於白話的。……中國若想有活文學，必須用白話，必須用國語，必須做國語的文學。』

這一篇可算是他們討論了兩年的一篇總結論，也可以說是一篇文學革命的最堂皇的宣言。

二

當他們在初期的二三年間討論着文學革命的問題的時候，同情者們固然是一天天的增多了，反對的人却也不少。不過都不是很有力量的。當時有一班類乎附和的人們在新青年上發表了不少的言論，却往往是趨於凡庸的折衷論。曾毅說道：『昔之人欲售其主張，恒藉其選本以樹之鵠，非如現在坊間選本之無甚深義也。僕以為足下既張革命之軍，突使一般青年觀之，茫然莫得其標準之所在。則莫妙於取古今忙人之詩文，與吾宗旨稍近者，詩如李陵陶潛及古詩二十九首之類，文如黃太冲原君王守仁祭瘞旅文之類，選為課本，俾人知有宗向。由是以趨於改進，似更易為功也。不知高明以為何如。』

方宗嶽的見解，尤為可笑：

『由是觀之。鄙意對於胡先生之說。既不敢取絕對的服從，則有折衷之論在乎。曰有。卽分投之說是也。對於小學生。則投以普通之應用文字。文理與白話二者可精酌而並取。中等以上之學者。則取純一文理，而示以深邃精奧之所在。如此則庶幾無人不識應用之文字。而所謂邃奧文理者，亦自有一般專門之學者探討。而使古來本有之經理藝術不因是而火其傳也。胡先生其首肯乎。』

余元濬說道：

『吾人既認白話文學為將來中國文學之正宗。則言改良之術。不可不依此趨向而行。然使今日卽以白話為各種文字。以予觀之。恐矯枉過正。反貽人之唾棄。急進反緩。不如姑緩其行。歷代文字。雖以互相摹倣為能。然比較觀之。其由簡入繁。由深入淺。由隱入顯之跡。亦頗可尋。秦漢文學。異於三代文學。魏晉文學異於秦漢文學。隋唐文學。異於魏晉文學。宋以後文學。異於隋唐文學。苟無時時復古之聲。則順日進之勢。言文相距日近。國民文學必發達而無疑。故吾人今日一面急宜改良道德學術。一面順此日進之勢。作極通俗易解之文字。不必全用俗字俗語。而將來合於國語可操預券。(白話小說詩曲自是急務)』

他們都是『改良派』，『恐矯枉過正反貽人之唾棄急進反緩不如姑緩其行』的人物。這些折衷派的言論，實最足以阻礙文學革命運動的發展。

好在陳獨秀們是始終抱着不退讓，不妥協的態度的，對於自己的主張是絕對的信守着，『不容反對者有討論之餘地。』遂不至上了折衷派的大當。

一九一八年的十二月，陳獨秀們又辦了一個白話文的週刊，名爲每週評論。緊接着，北京大學的學生，傅斯年，羅家倫等也辦了一個白話的月刊，名爲新潮。他們都和新青年相應和着。

他們的勢力是一天天的更大更充實他們的影響是一天天的更深入於內地，他們的主張是一天天的更爲無數的青年們所信從，所執持着了。

白話文的勢力更擴充到日報裏去。不久的時候，北京的國民公報，藍公武主持着的一個研究系的機關報，也起而響應之。以後，同系的一個日報，即在上海的時事新報，也便出來擁護他們的主張。

三

這面『文學革命』的大旗的竪立是完全的出於舊文人們的意料之外的。他們始而漠然若無覩繼而鄙夷若不屑與辯，終而却不能不憤怒而咒詛着了。

在新青年的四卷三號上同時刊出了王敬軒的給新青年編者的一封信，和劉復的復王敬軒書。王敬軒原是亡是公烏有先生一流人物，托爲王敬軒寫的那一封信乃是新青年社的同人錢玄同的手筆。

爲什麼他們要演這一齣『苦肉計』呢?

從他們打起了『文學革命』的大旗以來，始終不曾遇到過一個有力的敵人們。他們『目桐城爲謬種，選學爲妖孽。』而所謂『桐城，選學』也者却始終置之不理。因之，有許多見解他們便不能發揮盡致。舊文人們的反抗言論

既然竟是寂寂無鬪，他們便好像是盡在空中揮拳，不能不有寂寞之感。

所謂王敬軒的那一封信，便是要把舊文人們的許多見解歸納在一起，而給以痛痛快快的致命的一擊的。

可是，不久，眞正有力的反抗運動也便來了。

古文家的林紓來放反對的第一砲。他寫了一篇論古文白話之相消長，重要的主張是：『卽謂古文者白話之根柢。無古文安有白話！』『實則此種教法，萬無能成之理，吾輩已老，不能爲正其非。悠悠百年，自有能辨之者。』其實不必等到『百年，』林紓他自己已迫不及待的親自出馬來『正其非』了。他給了一封書給蔡元培：

『天下唯有眞學術眞道德始足獨樹一幟，使人景從。若盡廢古書，行用土語爲文字，則都下引車賣漿之徒所操之語，按之皆有文法，不類閩廣人爲無文法之啁啾。據此，則凡京津之稗販，均可用爲教授矣。若水滸紅樓皆白話之聖，並足爲教科之書。不知水滸中辭吻多采岳珂之金陀萃篇，紅樓亦不止爲一人手筆。作者均博極羣書之人。總之，非讀破萬卷不能爲古文，亦並不能爲白話。若化孔子之言，爲白話演說，亦未嘗不是。按說文，演長流也，亦有延之廣之之義法。當以短演長，不能以古子之長，演爲白話之短。且使人讀古子者，須讀其原書耶？抑憑講師之一二語卽算爲古子？若讀原書，則又不能全廢古文矣。矧於古子之外，尙以說文講授。說文之學，非俗書也。當參以古籀，證以鐘鼎之文。試思用籀篆可化爲白話耶？果以篆籀之文雜之白話之中，是引漢唐之環燕與村婦談心，陳商周之俎豆爲野老聚飲，類乎不類？弟閩人也，南蠻鴂舌，亦願習中原之語言。脫授我者以中原之語言，仍令我爲鴂舌之閩語可乎？蓋存國粹而授說文可也，以說文爲客，以白話爲主不可也！……

『大凡爲士林表率，須圓通廣大，據中而立，方能率由無弊。若憑位分勢利而施趨怪走奇之教育，則惟穆默德左執刀而右傳教始可如其願望。今全國父老，以子弟托公，願公留意，以守常爲是！』

他的論點是很錯亂的。蔡元培的覆信，辭正義嚴，分剖事理，至爲明白。他是沒有話可以反駁的。

但他衛道『正』文的熱情，又在另一個方向找到出路了。他連續的在報紙上寫了兩篇小說：一篇是荆生，一篇是妖夢，兩篇的意思很相同；不過一望之俠士，一托之鬼神罷了；而他希望有一種『外力』來制裁，來壓伏這個新的運動却是兩篇一致的精神。謾罵之不已，且繼之以詛咒了！

同時，北京大學裏也另有一派守舊的學生們，則出版一個月刊國故，作擁護古典文學的運動。

當時是安福系當權執政。謠言異常的多。時常有人在散布着有政治勢力來干涉北京大學的話，並不時的有陳胡被驅逐出京之說。也許那謠言竟有實現的可能，假如不是『五四運動』的發生。

林紓的熱烈的反攻新靑年同人們乃是一九一九的二三月間的事。而過了幾月，便是『五四』運動發生的時候，安福系不久便垮了台，自然更沒有力量來對於新文學運動實施壓迫了。

『五四』運動是跟着外交的失敗而來的學生的愛國運動，而其實也便是這幾年來革新運動所蘊積的火山的一個總爆發。這一塊石片拋在靜水裏，立刻便波及全國。上海先來了一個猛烈的響應，總罷市，罷學，以爲北京學生的應援。被認爲攻擊目標的曹汝霖輩遂竟被罷免了，各地的學生運動，自此奠定了基礎。說是政治運動，愛國運動，其實也便是文化運動。

白話文運動的勢力在這一年裏突飛的發展着。反對者的口完全的沈寂下去了。『有人估計，這一年之中，至少出了四百種白話報。』（胡適：五十年來中國之文學）文學研究會在這一年的冬天成立於北京。小說月報也在這時候改由沈雁冰編輯，完全把內容改革了過來，成爲新文學運動中最重要的一個機關雜誌。新文學運動在這個時候方才和一般的革新運動分離了開來，而自有其更精深的進展與活躍。

文學旬刊，文學研究會的一個機關刊物，也附在時事新報裏開始發行。在第二期的新文學運動裏盡了很大的力。

日本留學生郭沫若，郁達夫等，也組織了一個文藝團體，名爲創造社，刊行創造季刊。

這一個時期可以說是新青年社的白話文運動發展到最高的頂點。以後，這個運動便轉變了方向，成爲純粹的新文學運動。同時，新青年社便也轉變而成爲一個急進的政治的集團。

而初期的爲白話文運動而爭鬥的勇士們，像錢玄同們，便都也轉向的轉向，沉默的沉默了。祗有魯迅，周作人還是不斷的努力着，成爲新文壇的雙柱。他們刊行着語絲和莽原，組織未名社，在新文學運動裏繼續的盡着力，且更勇猛的和一切反動的勢力在爭鬥着。

一方面我們感覺得新勇士們的那末容易衰老，像大部分的新青年的社員們，同時却也見到有不老的不妥協不退却的勇士們在做靑年們的指導者。

四

文學研究會活躍的時期的開始是一九二〇年的春天。這時候，小說月報，一個已經有了十幾年的歷史的文學刊物，在文學研究會的會員們的支持之下，全部革新了；幾乎變成了另一種全新的面目。和小說月報相呼應着的有附刊在上海時事新報的文學旬刊，這旬刊由鄭振鐸主編，後來刊行到四百餘期方才停刊。這兩個刊物都是鼓吹着爲人生的藝術，標示着寫實主義的文學的；他們反抗無病呻吟的舊文學；反抗以文學爲游戲的鴛鴦蝴蝶派的「海派」文人們。他們是比新青年派更進一步的揭起了寫實主義的文學革命的旗幟的。他們不僅推翻傳統的惡習，也力拯青年們於流俗的陷溺與沈迷之中，而使之走上純正的文學大道。

他們排斥舊詩舊詞，他們打倒鴛鴦蝴蝶派的代表「禮拜六」派的文士們。

他們翻譯俄國，法國及北歐的名著，他們介紹托爾斯泰，屠格涅夫，高爾基，安特列夫，易卜生以及莫泊桑等人的作品。

他們提倡血與淚的文學，主張文人們必須和時代的呼號相應答，必須敏感着苦難的社會而爲之寫作。文人們不是住在象牙塔裏面的，他們乃是人世間的「人物」，更較一般人深切的感到國家社會的苦痛與災難的。

關於這一類的言論他們在文學旬刊以及後來的文學週報（即旬刊的後身）上發表得最多。可惜這幾種初期的刊物，經過了一二八的戰役，幾已散失無遺，很難得在這裏把他們搜集起來。

沈雁冰在什麼是文學裏把他們的主張說明了一部分：

「名士派重疏狂脫略，愈隨便愈見得他的名士風流；他們更蔑視寫真，譬如見人家做一篇詠陶然亭的詩，自己便以詩和之，名勝古蹟，如蘇小小墓，岳武穆墓，雖未至其地，也喜歡空浮的寫幾句，如比干之墳，實在並沒有的，而偏要胡說，這眞所謂有其文，不必有其事了（這兩句便是他們不注重眞的供詞。）所以他們詩文中所引用的禽鳥草木之名，更加可以只顧行文之便，不必核實了。新文學的寫實主義，於材料上最注重精密嚴肅，描寫定要忠實，譬如講佘山必須至少去過一次，必不能放無的之矢。

「名士派毫不注意文學於社會的價值，他們的作品，重個人而不重社會；所以拿消遣來做目的，假文學罵人，假文學媚人，發自己的牢騷。新文學的作品，大都是社會的；即使有抒寫個人情感的作品，那一定是全人類共有的眞情感的一部份，一定能和人共鳴的，決不像名士派之一味無病呻吟可比。新文學作品重在讀者所愛的影響，對於社會的影響，不將個人意見顯出自己文才。新文學中也有主張表現個性，但和名士派的絕對不同，名士派只是些假情感或是無病呻吟，新文學是普遍的眞感情，和社會同情不悖的。新文學和名士派中還有很不同的地方，新文學是積極的，名士派的消極的。新文學描寫社會黑暗，用分析的方法來解決問題；詩中多抒個人情感，其效用使人讀後，得社會的同情，安慰和煩悶。名士派呢，面上看來，確似達觀，把人間一切事務，都看得無足重輕，其實這種達觀不過是懶的結晶而已。」

所謂「描寫社會黑暗，用分析的方法來解決問題」便正是寫實主義者的描寫的手法。沈雁冰又有一篇大轉變時

期何時來呢，對於文學的『積極性』尤加以發揮：

『所以近來論壇上對於那些吟風弄月的，「醉罷美呀」的所謂唯美文學的攻擊，是物腐蟲生的自然的趨勢。這種攻擊的論調，並不單單是消極的他們有他們的積極的主張：提倡激厲民氣的文藝。

『我自然不贊成托爾斯泰所主張的極端的「人生的藝術，」但是我們決然反對那些全然脫離人生的而且濫調的中國式的唯美的文學作品。我們相信文學不僅是供給煩悶的人們去解悶，逃避現實的人們去陶醉；文學是有激厲人心的積極性的。尤其在我們這時代，我們希望文學能夠擔當喚醒民衆而給他們力量的重大責任，我們希望國內的文藝的青年，再不要閉了眼睛冥想他們夢中的七寶樓台，而忘記了自身實在是住在豬圈裏，我們尤其決然反對青年們閉了眼睛忘記自己身上帶着鐐鎖，而又肆意譏笑別的努力想脫除鐐鎖的人們，阿Q式的「精神上勝利」的方法是可恥的！

『巴比塞說：「和現實人生脫離關係的懸空的文學，現在已經成爲死的東西；現代的活文學一定是附着於現實人生的，以促進眼前的人生爲目的了。」國內文藝的青年呀，我請你們再三的忖量巴比塞這句話！我希望從此以後就是國內文壇的大轉變時期。』

沈雁冰又在小說月報上發表了自然主義與中國現代小說及社會背景與創作把那主張更闡發得明白。

『文學是時代的反映，』這是他們的共同的見解。「我覺得表現社會生活的文學是眞文學，是於人類有關係的文學，在被迫害的國裏更應該注意社會背景。」（社會背景與創作）「注意社會問題，愛被損害者與被侮辱

者，『（自然主義與中國現代小說）這便是他們的宣言。

他們曾在小說月報上出過俄國文學專號及被壓迫民族文學專號（？）並且他們在創作上也曾多少的實現過他們的主張。

不久，北平的一部分文學研究會會員也在晨報上附刊一種文學旬刊，廣州的一部分文學研究會會員也出版一種廣州文學旬刊。葉紹鈞，俞平伯，朱自淸等又在上海創辦詩雜誌及我們。但他們的主張便沒有那末鮮明了。

和文學研究會立於反對地位的是創造社。創造社在一九二〇年的五月，刊行創造季刊，後又刊行創造週刊，又在上海中華日報附刊創造日。

創造社所樹立的是浪漫主義的旗幟；而其批評主張，且純然是持着唯美派的一種見解的。成仿吾在新文學之使命裏說道：

『所謂藝術派便是這般。他們以爲文學自有牠內在的意義，不能長把牠打在功利主義的算盤裏，牠的對象不論是美的追求，或是極端的享樂，我們專誠去追從牠，總不是叫我們後悔無益之事……

『藝術派的主張不必皆對，然而至少總有一部分的眞理。不是對於藝術有興趣的人決不能理解爲什麼一個畫家肯在酷熱嚴寒裏工作，爲什麼一個詩人肯廢寢忘餐去冥想。我們對於藝術派不能理解，也許與一般對於藝術沒有興趣的人不能理解藝術家同是一轍。

『至少我覺得除去一切功利的打算，專求文學的全 Perfection 與美 Beauty 有値得我們終身從事

的價值之可能性。而且一種美的文學，縱或牠沒有什麼可以教我們，而牠所給我們的美的快感與慰安，這些美的快感與安慰對於我們日常生活的更新的效果，我們是不能不承認的。

『而且文學也不是對於我們沒有一點積極的利益的。我們的時代對於我們的智與意的作用賦稅太重了。我們的生活已經到了乾燥的盡處。我們渴望着有美的文學來培養我們的優美的感情，把我們的生活洗刷了。文學是我們的精神生活的糧食，我們由文學可以感到多少生的歡喜！可以感到多少生的跳躍！

「我們要追求文學的全！我們要實現文學的美！」

他是反對文學的「功利主義」的。他以為文學對於我們的「一點積極的利益的」乃是由於這種『精神生活的糧食』使我們可以「感到多少生的歡喜，可以感到多少生的跳躍。』

但浪漫主義者究竟熱情的，他們也往往便是舊社會的反抗者。在郭沫若的詩集女神裏這種反抗的精神是充分的表現着的。他有一篇我們的文學新運動：

「中國的政治生涯幾乎到了破產的地位。野獸般的武人之專橫，沒廉恥的政客之蠢動，貪婪的外來資本家之壓迫，把我們中華民族的血淚排抑成黃河揚子江一樣的赤流。

「我們暴露於戰亂的慘禍之下，我們受着資本主義這條毒龍的巨爪的蹂弄。我們渴望着和平，我們景慕着理想，我們喘求着生命之泉。

「但是，讓自然做我們的先生罷！在霜雪的嚴威之下新的生命醞釀，一切草木，一切飛潛蠕動，不久便將齊

唱凱旋之歌，歡迎陽春之歸至。

『更讓歷史做我們的先生罷！凡受着物質的苦厄之民族必見惠於精神的富裕，產生但丁的意大利，產生歌德許雷的日耳曼在當時是決未曾膺受物質的惠恩。

『所以我們浩嘆，我們懊悔，但是我們決不悲觀，決不失望！我們的眼淚會成新生命之流泉，我們的痛苦會成分娩時之產痛，我們的確信是如此。

『我們現在於任何方面都要激起一種新的運動，我們於文學事業中也正是不能滿足於現狀，要打破從來因襲的樣式而求新的生命之新的表現。』

這却是『血與淚的文學』的同挐了。成仿吾在一九二四年也寫了一篇藝術之社會的意義，已不復囿於『唯美』的主張；雖然也還是說道：『旣是眞的藝術，必有牠的社會的價值；牠至少有給我們的美感。』但緊接着便自白道：『我們自已知道我們是社會的一個分子，我們自已知道我們在熱愛人類——絕不論他的善惡妍醜。我們以前是不是把人類社會忘記了，可不必說，我們以後只當更用了十二分的意識把我們的熱愛表白一番。』這便是創造社後來轉變爲革命文學的集團的開始。

五

在這個時候，他們的主張和文學研究會的主張已是沒有什麼實質上的不同了。

文學研究會對復古派和鴛鴦蝴蝶派攻擊得最厲害。當然也召致了他們的激烈的反攻。

復古派在南京，受了胡先驌，梅光迪們的影響，彷彿自有一個小天地，自在地在寫着『金陵王氣暗沈銷』一類的無病呻吟的詩。胡先驌們原是最反對新文學運動的。他對胡適的嘗試集曾有極厲害的攻擊。又寫了一篇中國文學改良論。梅光迪也寫了一篇評提倡新文化者。他們的同道吳宓也寫着論新文化運動一文。他們當時都在南京的東南大學教書。彷彿是要和北京大學形成對抗的局勢。林琴南們對于新文學的攻擊，是純然的出於衛道的熱忱，是站在傳統的立場上來說話的。但胡梅輩却站在『古典派』的立場來說話了。他們引致了好些西洋的文藝理論來做護身符。聲勢當然和林琴南，張厚載們有些不同。但終於『時勢已非，』他們是來得太晚了一些。新文學運動已成了燎原之勢，決非他們的書生的微力所能撼動其萬一的了。

然而在南京的青年們竟也有一小部分是信從着他們的主張。

他們在一個刊物上，刊出一個『詩學專號』所載的幾全是舊詩。文學旬刊便給他們以極嚴正的攻擊。這招致了好幾個月的關于詩的論爭。這場論爭的結果便是撲滅了許多想做遺少的青年人們的『名士風流』的幻想。同時也更確切的建立了關于新詩的理論。

鴛鴦蝴蝶派的大本營是在上海。他們對于文學的態度，完全是抱着游戲的態度的。那時盛行着的『集錦小說』——即一人寫一段，集合十餘人寫成一篇的小說——便是最好的一個例子。他們對于人生也便是抱着這樣的游戲態度的。他們對于國家大事乃至小小的瑣故，全是以冷嘲的態度出之。他們沒有一點的熱情，沒有一點的同情心。

只是迎合着當時社會的一時的下流嗜好，在喋喋的閒談着，在裝小丑說笑話，在寫着大量的黑幕小說，以及鴛鴦蝴蝶派的小說來維持他們的『花天酒地』的頹廢的生活。幾有不知『人間何世』的樣子。恰和林琴南輩的道貌儼然是相反。有人謚之曰『文丐』，實在不是委屈了他們。

但當小說月報初改革的時間，他們却也感覺到自己的危機的到臨，曾奪其酒色淘空了的精神，作最後的掙扎。他們在他們勢力所及的一個圈子裏，對小說月報下總攻擊令。冷嘲熱罵，延長到好幾個月還未已。可惜這一類的文字，現在也搜集不到，不能將他們重刊于此。文學旬刊對于他們也曾以全力對付過。幾乎大部分的文字都是針對了他們而發的。却都是以嚴正的理論來對付不大上流的誣蔑的話。

但過了一時，他們便也自動的收了場。禮拜六，游戲雜誌一類的刊物，便也因讀者們的逐漸減少而停刊了。然而在各日報的副刊上，他們的勢力還相當的大。他們的精靈也還復活在所謂『海派』者的軀殼裏，直到於今而未全滅。

六

在一九二五年的時候，章士釗主編的甲寅週刊出版了。在這個『老虎』報上，突然出現了好幾篇的攻擊新文化運動及新文學的文字。章士釗寫了一篇評新文化運動，根本上否認白話文的價值。他說道：『從社會方面觀之，謂之社會運動；從文化方面觀之，謂之文化運動。』『要之，文化運動及社會改革之事而非標榜某種文學之事。』瞿宣穎也寫了一篇文體說。他以爲『欲求文體之活潑，乃莫善於用文言。——世間難狀之物，人心難寫之情，類非日用語

書所能足用，賴此柔韌繁複之言，以供噴薄。若泥於白話而反自矜活潑，是眞好爲捧心之妝，適以自翹其醜也。』

『甲寅派』這次的反攻，並不是突然的事，而是自有其社會的背景的。五四運動的狂潮過去之後，一般社會又陷於苦悶之中。外交上雖沒有十分的失敗，而軍閥的內鬨，官僚的誤國之情狀，却依然存在。局勢是十分的混沌。一部分人是遠遠的向前走去了。拋下新文學運動的幾個元勳們在北平養尊處優的住着，有幾個人竟不自覺的擠到官僚堆裏去。

新文學運動在這時候早已進入了第二個階段之中，而『甲寅派』却祗認識着幾個元勳們，而懶揚揚的在向他們挑戰。而這種反動的姿態却正是和軍閥官僚們所造成的渾沌的局勢相拍合的。章士釗也便是那些官僚羣中的重要的一員。

胡適寫了一篇老章又反叛了，吳稚暉也寫了一篇友喪也都是懶揚揚的在招架着他的。根本上不以他爲心腹之患。倒是國語週刊的幾位作者却在大喊着『打倒這隻攔路虎！』

這一場辯論，表面上看來是很起勁，其實雙方都是懶揚揚的，無甚精采的見解，有許多話都是從前已經說過了的。

終於他們是聯合成了同一羣。在這時候，白話文言的問題已不成其爲問題了。成問題的乃是別一種更新的運動。這新運動的出現威脅着官僚軍閥們乃至準官僚們，知識份子們聯合成爲新的一個集團。故對于白話，文言之爭的事立刻也便渾然的忘懷了，不再提起了。

這可見這一場的爭鬥，雙方都不是十分有誠意的，都只是勉强的招架着的。眞實的衝突，却是語絲社和章士釗及現代評論社的爭鬥。那倒是貨眞價實的思想上的一種爭鬥。不過已不是純然的關於文學方面的問題了，故這裏也便不提。

這以後，便進入另一個時期了，——從文學革命到革命文學的一個時期。五卅運動在上海的爆發，把整個中國歷史塗上了另一種顏色，文學運動也便轉變了另一個方面。以另一方式來攻擊，來破壞傳統的文學乃至新的紳士文學的運動產生了。又恢復了五四運動初期的口號式的比較粗枝大葉的一種新文學運動的情態。新文學運動的「第一個十年」便終止於這樣的一個「革命時代」裏。

七

在這「偉大的十年間，」我們看出了不很遲緩的進步的情形來。這很可樂觀。在這短短的十年間，無論在詩，小說，戲曲以及散文方面都有了長足的進步。朱自清的蹤跡是遠遠的超過嘗試集裏的任何最好的一首。功力的深厚，已決不是「嘗試」之作，而是用了全力來寫着的。——周作人的小河却終於不易超越！——在戲曲方面，像胡適終身大事那樣的淡泊無味的「喜劇」也已經無人再問津了。徐志摩在北平晨報上發刊了詩刊和劇刊，雖沒有多大的成就，却頗鼓動了一時的寫作的空氣。

散文和小說更顯着極快的極明白的發展，尤其是小說，技巧更見精密了。新潮上所刊登的初期的短篇小說，幼

稚的居多數。但立刻便有了極大的[illegible]，[illegible]過去，[illegible]的創作都遠遠的向前邁進而去。也還只有魯迅的諸作是終於還沒有人追越過去罷了。

長篇小說在這時期頗不發達，只有王統照，張資平在試寫着。楊振聲的玉君卻是舊氣息過重的一部東西。

關於舊文學的整理也逐漸的有着更深刻的成績表現出來。惟對於舊文學的重新估定價值，有時未免偏於一鱗一爪的着力。偉大的東西被遺漏了，而『沙礫』也有時不免被作為『黃金』而受着重視。到了『國學書目』的兩次三番的開列出來，這『估定價值』運動便更入了一個岐途。許多『妄人們』也趁火打刧的在開列書目，在標點古書。其結果，古文觀止和古文辭類纂的新式標點本，也竟煌煌然算作是『新文化』書之列之內的東西了！

然而有識者卻仍具着『有理性的裁判』的。對於小說，戲曲和詩曲的新研究，曾有過相當完美的成績。魯迅的中國小說史略乃是這時期最大的收獲之一，奠定了中國小說研究的基礎。

但這『偉大的十年間』的一切文壇上的造就，究竟不能不歸功於許多勇士們的爭鬥和指示，他們在荊棘叢中，開闢了一條大路，給後人舒坦的走去。雖然有的人很早的便已經沈默下去了，有的人竟還成了進步的阻力，但留在這一節歷史的書頁之上的卻仍是很可崇敬的勇敢的苦鬥的功績。

若把這『偉大的十年間』的論爭的大勢察看一下，我們便知道，那運動是可以劃分為兩期的。第一期是新文化運動和白話文運動。一方面對於舊的文化，傳統的道德，反抗，破壞，否認，打倒，一方面樹立起言文合一的大旗，要求以國語文為文學的正宗。就文學上說來，這初期運動者所要求的祇是『文學』的形式上的改革。雖然也曾提到過

黑幕小說等等的問題，卻未遑立刻和他們作殊死戰。這時所全力攻擊着的乃是頑固的守舊黨，和所謂正統派的古文家。討論得最熱鬧的只是舊戲劇的問題，他們對於舊式戲劇的種種不合理的地方曾極不客氣加以指摘。錢玄同答張厚載道：

『我所謂「離奇」者，卽指此「一定之臉譜」而言。臉而有譜，且又「一定」，實爲覺得離奇得很。若云「隱寓褒貶」，則尤爲可笑。朱熹做綱目學孔老爹的筆削春秋，已爲通人所譏訕，舊戲索性把這種「陽秋筆法」畫到臉上來了：這眞和張家豬肆記畫形於豬鬣，李家馬坊烙圓印於馬蹄一樣的辦法。哈哈！此卽所謂中國舊戲之「眞精神」乎？』

他還一個更徹底的主張，主張『要建設平民的』戲劇，便非要把『中國現在的戲館全數封閉不可。』

『吾友某君常說道，「要中國的眞戲，非把中國現在戲館全數封閉不可。」我說這話眞是不錯。有人不懂，問我「這話怎講？」我說，一點也不難懂。譬如要建設共和政府，自然該推翻君主政府；要建設平民的通俗文學，自然該推翻貴族的艱深文學。那麼，如其要中國有眞戲，這眞戲自然是西洋派的戲，決不是那「臉譜」派的戲。要不把那扮不像人的人，說不像話的話全數掃除，盡情推翻，眞戲怎樣能推行呢？如其因爲「臉譜」派的戲，其名叫做「戲」，西洋派的戲，其名也叫做「戲」，所以講求西洋派的戲的人不可推翻「臉譜」派的戲。那我要請問：假如有人說，「君主政府叫做『政府』，共和政府也叫做『政府』，既然其名都叫『政府』，則組織共和政府的人，便不該推翻君主政府。」這句話通不通？』（錢玄同：雜感）

這樣痛快的話，後來是很少人說的了。在今之所謂評劇家一文裏，錢氏尤有明確的主張：

『中國的戲，本來算不得什麽東西。我常說，這不過是周禮裏「方相氏」的變相罷了，與文藝美術，不但是相去正遠，簡直是「南轅北轍」。若以此我輩所謂「通俗文學」則無異「指鹿爲馬」；適之前次答張厚子信中有「君以評戲見稱於時，爲研究通信文學之一人；其贊成本社改良文學之主張，固意中事」這幾句話，我與適之的意見却有點反對。我們做新青年的文章，是給純潔的青年看的，決不求此輩「贊成」。此輩既欲保存「臉譜」保存「對唱」「亂打」等等「百獸率舞」的怪相，一天到晚，什麽「老譚」「梅郎」的說個不了。聽見人家講了一句戲劇要改良，於是斷斷致辯，說「廢唱而歸於說白乃絕對的不可能」什麽「臉譜分別甚精，隱寓褒貶」，此實與一班非做奴才不可的遺老要保存辮髮，不拿女人當人的賤丈夫要保存小腳同是一種心理。簡單說明之，即必須保存野蠻人之品物，斷不肯進化爲文明人而已。我記得十年前上海某旬報中有一篇文章，題目叫做尊屁篇，文章的內容我大忘記了。但就這題目斷章取義，實在可以概括一班「鸚鵡派讀書人」的大見識大學問。』

他是要打倒『臉譜』『對唱』『亂打』等等的怪相的。却想不到幾年之後，新青年社中人也便有一變而成爲公然擁護『梅郎』的周作人論中國舊戲之應廢一文，直以『中國戲』爲『野蠻』的，『凡中國戲上的精華，在野蠻民族的戲中，無不全備。』但更重要的，舊戲應廢的第二理由，是：

『有害於「世道人心。」我因爲不懂舊戲，舉不出詳細的例。但約略計算，內中有害分子，可分作下列四類：

淫殺，皇帝，鬼神。（這四種可稱作儒道二派思想的結晶用別一名稱發現在現今社會上的就是：一，「房中」二，「武力」三，「復辟」四，「靈學」。）在中國民間傳布有害思想的，本有「下等小說」及各種說書，但民間不識字不聽過說書的人，却沒有不曾看過戲的人，所以還要算戲的勢力最大。希望眞命天子，歸依玉皇大帝，（及「道教搢紳錄」上的人物，）想做「好漢，」這宗民間思想，全從戲上得來；至於傳布淫的思想，方面雖多，終以戲為最甚；唱說之外，加以扮演，據個人所見，已很有奇怪的實例。皇帝與鬼神的思想，中國或尙有不以爲非的人；淫殺二事，當然非「精神文明最好」的中國所應有，其爲「世道人心」之害，毫無可疑，當在應禁之列了。中國向來固然也曾禁止，却有什麼效果呢？固爲這兩件，——皇帝與鬼神的兩件，也是如此，——是根本的野蠻思想，也就是野蠻戲的根本精神：做了這種戲，自然不能缺這兩件——或四件要除這兩件也只有不做那種戲。」

這些話對於當時的青年人都是極大的刺激，驚醒了他們的迷夢，把他們把眼光從『皮黃戲』和『崑劇』的舞臺離開而去尋求一種新的更合理的戲曲。

後來，愛美的劇團曾有一時在大學校裏紛紛成立，競演着易卜生，王爾德，梅德林克，郭哥里諸人的戲曲。打先鋒的人們是已經盡了他們的責任人了。

第二個時期是新文學的建設時代，也便是文學研究會和創造社的時代。不完全是攻擊舊的，而且也在建設新的。不完全是在反抗，破壞，打倒，而也在介紹創作，整理。白話文的討論已經是成了過去的問題，在這時候所討論的乃是更進一層的如何建設新文學，或新文學向那裏去的問題。於是便有寫實主義和浪漫主義的歧向。這便是一種明

顯的進步的現象。已知道所走的路綫是決不能籠統的用『歐化』兩個字來代表一切的新的傾向的了，正像不能以『新文化運動』這個籠統的名辭來代表這時期的『文化』活動一般，新青年社和少年中國學會等團體之不能不分裂，不瓦解，也便是受這個必然律的支配的。

但新文學運動究竟還不能完全和一般的文化運動分離開去。文人們是更敏捷的感到社會的黑暗與各處的被壓迫的地位的危險的。無論寫實主義者和浪漫主義者對於當時的黑暗的環境和渾沌，沈悶的政局，以及無恥的官僚，專橫的軍閥，都是一致的抱着『深誅痛惡』的態度的。

這便開啓了第二次的革命運動的門鑰。當那革命運動發動的時候，曾有無數的文學青年是忠實於他們之所信，而『投筆從戎』而『殺身成仁』的。

八

敘述着這『偉大的十年間』的文學運動，却也有不能不有些惆悵，悽楚之感！

當時在黑暗的迷霧裏掙扎着，表現着充分的勇敢和堅定的鬥士們，在這雖祇是短短的不到二十年間，他們大多數便都已成了古舊的人物，被『擠成了三代以上的古人』了。紮硬寨，打死戰的精神一點也沒有了，他們只在『妥協』裏討生活，甚而致於連最低限度的最初的白話文運動的主張也都支持不住。他們反而成了進步的阻礙。無數青年們的吶喊的熱忱，只是形成了他們的『高高在上』的地位，他們踐踏着青年們的犧牲的軀體，一級一級

的爬了上去。當他們在社會上有了穩固的地位時，便拋開了青年人而開始『反叛』

最好的現象還算是表現着衰老的狀態的人物呢！所謂『三代以上的古人』者的人物，還是最忠實的人物；也還有更不堪的『退化』的，乃至『反叛』的人物呢。他們不僅和舊的統治階級舊的人物妥協，且還擠入他們的羣中，成為他們裏面最有力的份子，公然宣傳着和最初的白話文運動的主張正挑戰的主張的。

祇有少數人還維持鬥士的風姿，沒有隨波逐流的被古老的舊勢力所迷戀住，所牽引而去。

更可痛的是現在離開『五四運動』時代已經將近二十年了，離開那『偉大的十年間』的結束也將近十年了，然而白話文等等的問題也仍還成為問題而討論着。彷彿他們從不曾讀過初期的新青年的文章或後期的國語週刊的一類文字似的。許多的精力浪費在反復申述的理由上。連初期的新文化運動的信仰似乎也還有些在動搖着——這當然和反抗白話文運動有連帶的關係的——讀經說的跳梁，祀孔修廟運動的活躍以及其他種種，處處都表現着有一部分的人是想走回到清末西太后的路上去，乃至要走到明初，清初的復古的路上去。假如這些活動而有『時代的價值』和需要的話，那末五四運動乃至戊戌維新，辛亥革命，誠都是『多此一舉』的了！也究竟祇是一場『白日夢』一覺醒來時，還不是『花香鳥語』的一個清朗的世界！

然而話實在是浪費得多了。那許多浪費的話大部分是不必重說一遍的，祇要叫他們去查查這『偉大的十年間』的許多舊案便夠了的——祇可惜他們是未必肯去查。

把這『偉大的十年間』的『論爭』的文字，重新集合在一處，印為一集，並不是沒有意義的；至少是有許多話

省得我們再重說一遍！

懶得去翻檢舊案的人，在這裏也可以不費力的多見到些相反或相同的意見。有許多話，也竟可以使主張復古運動的人們省得重說一遍的。——有許多話，過去的復古運動者們曾是說得那末透徹，那末明白過。

所以，者番重印舊文，誠不是沒有意義，不是沒有用處的。

我們相信，在革新運動裏，沒有不遇到阻力的；阻力愈大，愈足以堅定鬥士的勇氣，紮硬寨，打死戰，不退讓，不妥協，便都是鬥士們的精神的表現。不要怕『反動』『反動』卻正是某一種必然情勢的表現，而正足以更正確表示我們的主張的機會。

三番兩次的對於白話文學的『反攻，』乃正當白話文運動裏所必然要經歷過的途程。這只有更鼓勵了我們的勇氣，多一個紮硬寨打死戰的機會，卻絕對不會撼惑軍心，搖動陣綫的。所以像章士釗乃至最近汪懋祖輩的反攻，白話文運動者們是大可不必過分的憂慮的——但卻不能輕輕的放過了這爭鬥的機會！有時候不願意重說一遍的話，卻也竟不能不說。

在本集裏，有許多舊文搜羅得不大完全，特別是文學旬刊等等，一時不能全部搜集到，竟至缺了一段很重要的『論爭』的經過，這是無任抱歉的事。——將來或可以另行重印出來。

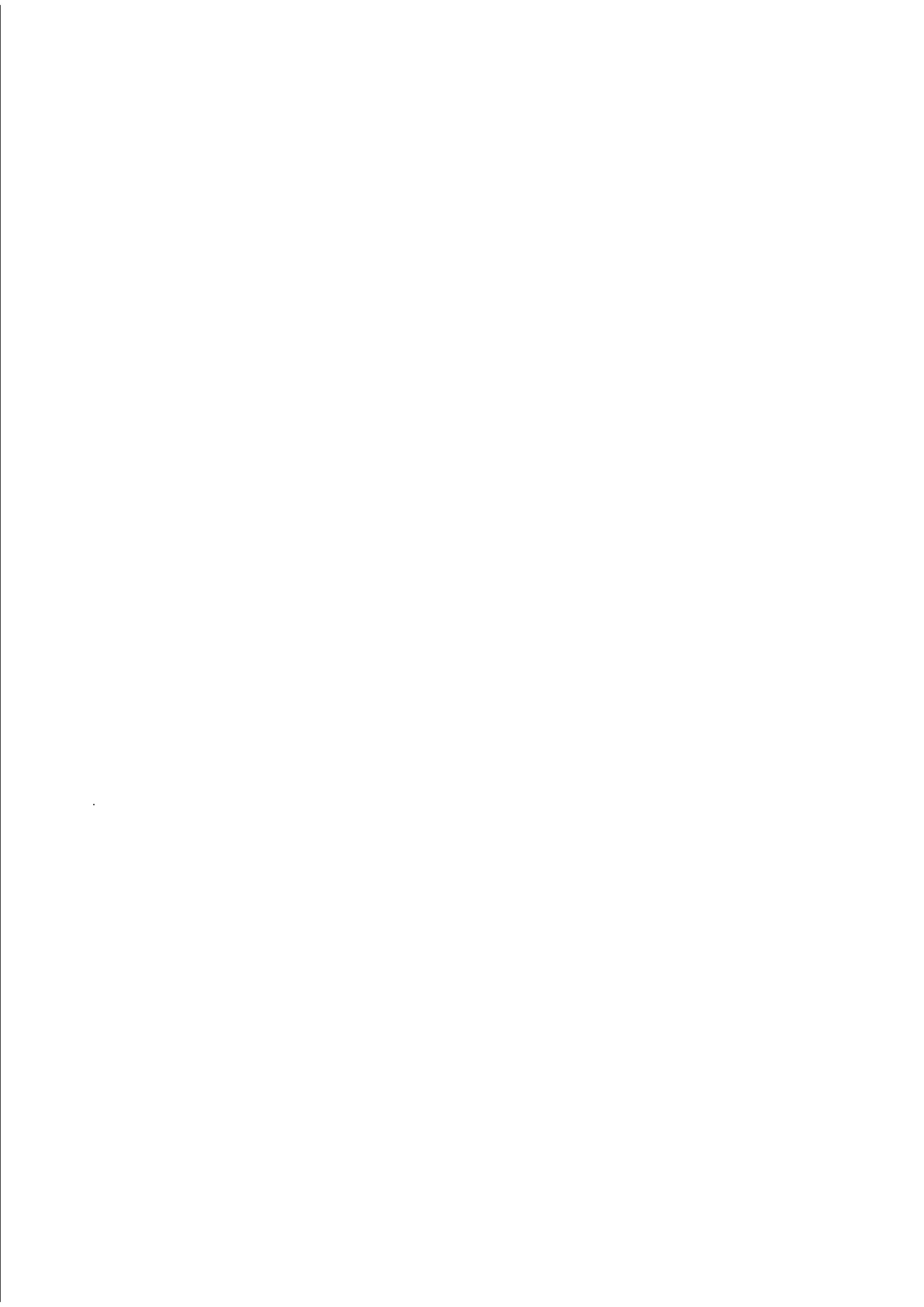
最後該謝謝阿英先生，本集裏有許多材料都是他供給我的。沒有他的幫助，這一集也許要編不成。

二十四年，十月二十一日。

現代小說導論（一）

——文學研究會諸作家——

茅盾



一

民國六年（一九一七），新青年雜誌發表了文學革命論的時候，還沒有「新文學」的創作小說出現。民國七年（一九一八），魯迅的狂人日記在新青年上出現的時候，也還沒有第二個同樣惹人注意的作家，更其找不出同樣成功的第二篇創作小說。

民國八年（一九一九）一月，新潮雜誌發刊以後，小說創作的「嘗試者」漸漸多了，然而亦不過汪敬熙等三數人，也還沒有說得上成功的作品；然而「創作」的空氣是漸漸濃厚了。

民國十年（一九二一）一月，小說月報也革新了，特設「創作」一欄，「以俟佳篇」然而那時候作者不過十數人，小說月報（十二卷）每期所登的創作，連散文在內，多亦不過六七篇，少則僅得三四篇。而且那時候常有作品發表的作家亦不過冰心，葉紹鈞，落華生，王統照等五六人。

那時候，（民國十年春，）小說月報每月收到的創作小說投稿，——想在「新文學」的小說部門「嘗試」的青年們的作品，至多不過十來篇，而且大多數很稚幼，不能發表。

然而青年的「嘗試者」在一天一天加多，卻是可以斷言的！

那時候，除小說月報以外，各雜誌及各日報副刊上發表的創作小說，似乎也不很多。據民國十年四月小說月報所載的不完全的統計，（郎損，春季創作壇漫評，小說月報十二卷四號，）那年的一月到三月發表了的創作短篇小

說約計七十篇；其中有不少恐怕只能算是「散文」到了那年的七月，小說月報又有一個不完全的統計，（郎損，評四五六月的創作，小說月報十二卷八號）則四月到六月的期間，短篇小說的創作已有一百二十多篇，比春季增加了一倍光景。這一點不完全的統計，就證明了那時候「創作」在一天一天熱鬧起來。

自然，那時候發表了的創作小說有些是比現在各刊物編輯部積存的廢稿還要幼稚得多呢，然而在那時候有那麼些作品發表，已經很難得。現在我們這「文壇」比起十多年前，可以說是「進步」得多了罷？現在我們差不多每一個月看得見有希望的新作家出現，現在我們所見一個月裏的在水平線以上的作品有從前一年的總數那麼多；我們覺得現在這點兒「成績」還是貧弱，我們要求更多的表現生活各方面的作品，我們要求「偉大的作品」然而回顧十多年前的「文壇」我們不能不承認十多年來我們這「文壇」是有了進步的。

而這進步的過程是很長很長一條路。從「新文學」發展的歷史上看，這條「路」的起點，——一些早起者所留下的足跡，是值得保留，研究，而且來一次十年的總結。

二

民國六七年的時候，好像還沒有純然文藝性質的社團。那時的新青年雜誌自然是鼓吹「新文學」的大本營，然而從全體上看來，新青年到底是一個文化批判的刊物，而新青年社的主要人物也大多數是文化批判者，或以文化批判者的立場發表他們對於文學的議論。他們的文學理論的出發點是「新舊思想的衝突」，他們是站在反封

建的自覺上去攻擊封建制度的形象的作物——舊文藝。

這是「五四」文學運動初期的一個主要的特性，也是一條正確的路徑。民國九年（一九二〇）十一月文學研究會正式成立於北京。這是最早的一個純文藝的社團，然而這一個團體發起的宗旨也和外國各時代文學上新運動初期的文學團體的創立很不相同。文學研究會的成立並不是因為有了一定的文學理論要宣傳鼓吹。文學研究會的發起宣言中說「有三種意思，要請大家注意。」

第一，是「聯絡感情。」「中國向來有文人相輕的風氣，因此現在不但新舊兩派不能協和，便是治新文學的人裏面，也恐因了國別派別的主張，難免將來不生界限。所以我們發起本會，希望大家時常聚會交換意見，可以互相理解，結成一個文學中心的團體。」

第二，是「增進智識。」

第三是「建立著作工會的基礎。」「將文藝當作高興時的遊戲或失意時的消遣的時候，現在已經過去了。我們相信文學也是一種工作，而且又是於人很切要的一種工作。治文學的人也當以這事為他一生的事業，正同勞農一樣。所以我們發起本會，希望不但成為普通的一個文學會，還是著作同業的聯合的基本，謀文學工作的發達與鞏固。這雖然是將來的事，但也是我們的一個重要的希望。」

這個宣言，是公推周作人起草的。宣言發表的時候有十二個人署名，就是周作人，朱希祖，耿濟之，鄭振鐸，瞿世英，王統照，沈雁冰，蔣百里，葉紹鈞，郭紹虞，孫伏園，許地山。在這一個宣言裏，只有第三項略略表明了文學研究會對於文

學的態度，這態度在今日看來，自然覺得平淡了，但在那時候這正是新文學運動的綱要之一，並且和那時候一般的文化批判的態度相應和。

「五四」時代初期的反封建的色彩，是明明白白的；但是「反」了以後應當建設怎樣一種新的文化呢？這問題在當時並沒有確定的回答。不是沒有人試作回答，而是沒有人的提案能得普遍一致的擁護。那時候參加「反封建」運動的人們並不是屬於同一的社會階層，因而到了問題是「將來如何」的時候，意見就很分歧了。然而也不是沒有比較最有勢力的一種意見，這就是所謂「只問病源，不開藥方。」這是對於「將來如何」一問題的一種態度，——或者也可以說是躲避正面答覆的一種態度。這不是答案。然而這樣的態度的產生有牠社會的根據，這是代表了最大多數的比上不足而比下有餘的智識者的意識的。同時這種意識當然也會反映到文藝的領域。文學研究會宣言中所表示的對於文學的態度就是當時普遍現象的一角。

所以文學研究會這個團體自始即不曾提出集團的主張，後來也永遠不曾有過。牠不像外國各時代文學上新運動初期的一些具有確定的綱領的文學會，牠實在正像牠宣言所「希望」似的，是一個「著作同業公會」。

因為只是「著作同業公會」的性質，所以文學研究會的簡章第九條雖有「本會會址設於北京，其京外各地有會員五人以上者，得設一分會」之規定，而且事實上後來也有幾個分會，而且分會也發刊了機關報，然而這決不是「包辦」或「壟斷」文壇，像當時有些人所想像。

同時也因為只是「著作同業公會」的性質，所以文學研究會這個團體從來不曾有過對於某種文學理論的

團體行動，而且文學研究會對於牠的會員也從來不加以團體的約束；會員個人發表過許多不同的對於文學的意見，然而「團體」只說過一句話就是宣言裏的「將文藝當作高興時的游戲或失意時的消遣的時候，現在已經過去了。」

這一句話，不妨說是文學研究會集團名下有關係的人們的共通的基本的態度。這一個態度，在當時是被理解作「文學應該反映社會的現象，表現並且討論一些有關人生一般的問題。」這個態度，在冰心，廬隱，王統照，葉紹鈞，落華生，以及其他許多被目為文學研究會派的作家的作品裏，很明顯地可以看出來。

三

現在我們回顧民國六年（一九一七）到民國十年（一九二一）這五年的期間，（這是中國新文學史上第一個「十年」的前半期，）總會覺得那時的創作界很寂寞似的。作者固然不多，發表的機關也寥寥可數，然而我們再看看那時期的後半的五年（一九二二到一九二六），那情形可就大不同了。從民國十一年起（一九二二）一個普遍的全國的文學的活動開始來到！

因為材料的缺乏，我們現在還不能夠把那時候這全國的新文藝的活動繪一幅比較詳備的「鳥瞰圖」；可是我們僅僅從那時候小說月報（十四卷到十六卷）的國內文壇消息欄的記載，已經可見當時的盛況。

這一時期，是青年的文學團體和小型的文藝定期刊蓬勃滋生的時代。從民國十一年（一九二二）到十四年

(一九二五)先後成立的文學團體及刊物不下一百餘——

在北京，有曦社，(民國十一年，)發刊了不定期刊爝火；有淺草社，(民國十二年春，)出版淺草季刊；有春光社，(民國十二年春)有星星文學社，出版文學週報(十二年八月)；有嬰孩社，(十二年十月)出版了二月刊嬰孩的，和星花半月刊，(均在十三年春)；有鸞棄社，(平民大學學生的組織，十二年冬，)定期刊鸞棄；有雪花社及雪花不定期刊(十三年十月)；有以「研究現實的人生，挽救浪漫文藝的墮落」的勞動文藝研究會，(十三年九月，)出版火球旬刊；有北京大學學生及上海南方大學學生共同組織的八月文學社(十三年八月)；有薔薇社(約在十二年)；有疏星半月刊，(十四年六月)；微波旬刊(時間同上)；有中法大學西山學院學生 組織 的西山文社(十四年一月)；而上舉之淺草社除已出版淺草季刊及文藝旬刊外。在十四年春又改出了沉鐘週刊。

在天津以及河北省其他各地，有綠波社(十二年五月，天津)先出了不定期刊詩壇，隨後(同年八月)又出版了綠波旬刊和小說兩種；有第六師範(賀縣)的文學研究會，出版微笑週刊(十二年十一月)；有南開 學 校(天津)的文學會，出版文學半月刊(十三年五月)；又陝西榆林中學學生(？)所辦的姊妹旬刊和榆林旬刊也都附在天津民意報作為副刊之一種。

在江蘇省，有南京的玫瑰社(十二年春，)季刊心潮，(由上海民智書局發行；)無名作家社(南京第四師範，十二年秋；)詩學研究社(東南大學學生，十三年十一月，)出版了詩學半月刊；又有南通的文藝共進社(十二年春，)刊物名嫩芽(同年四月)；月潮社(南通代用師範附小，十三年秋，)出版月潮半月刊；有蘇州的曉光社(十

一年十月，第一師範）季刊曉光及半月刊酸果；松江的彌洒社（十二年春），出版有彌洒月刊；文藝社出版了文刊（十三年八月）。此外在無錫有湖波社（十二年）曾刊行湖波雜誌；在揚州有第五師範學生組織的梅花社，出版丁冰花（十二年十一月），及文藝（第五師範學藝部與梅花社的聯合刊物，十三年三月）在徐州有春社（徐東中學，十三年春），出版了春的花。

至於上海呢，除了文學研究會上海分會的文學旬刊（先附在時事新報內，後改週刊，獨立發行），創造社先後辦過創造季刊，創造週報，及創造日。十三年初田漢個人辦了南國社，發刊了南國（半月刊）。這是大家比較知道的。此外，尚有北京淺草社的上海社員辦過文藝旬刊，（十二年八月，附上海民國日報發行）；神州文學社出版過文學季刊（十二年九月）；東風社（十三年春）出版過東風季刊；青鳳文學社及湖波文藝社（都是上海大學學生的組織，十三年春）愛美文學社（國立自治學院學生組織，十三年七月）；濟美社的濟美（十三年四月）；飛鳥社的飛鳥月刊等等。

浙江方面，寧波最爲熱鬧；十一年秋就有了春風週報社的春風週報，內分青年與兒童兩部，後來有文學週刊（附四明日報內，十三年秋）有日月文學社的日月旬刊（時間同上），有第四中學學生組織的曦社（時間同上）；有春風學社（十三年七月），飛蛾社（亦爲四中學生組織），有定期刊飛蛾（十三年五月）。在杭州有片月詩社（十三年六月），悟社（之江大學學生組織，以提倡革命文學爲宗旨，十三年四月），以及赤社之不定期刊赤報。在嘉興有秀州文學會（秀州中學）的定期刊碧漾（十二年六月），在台州有第六中學知社的半月刊「知」

（十三年七月）在紹興有愛美文藝社的月刊愛美（十三年九月）又有第五中學師範部的半月刊微光（十四年秋）。

在廣東，廣州有文學研究會分會及刊物文學旬刊（十二年八月）潮汕方面有火焰文學社的週刊火焰，（十二年八月）有晨光文學社（潮州金山中學，十二年九月）其後（十三年十一月）火焰文學社又有刊物心聲，在海豐有螢光社（十三年春）。在汕頭又有彩虹文學社的彩虹週刊（十二年十一月）；潮州有伏虎學社（亦在金山中學）定期刊爲谷風（十四年一月）。

在湖南，長沙是中心，團體及出版物有微光（十二年九月，）嶽雲文藝社的文藝（十二年，）雞鳴社（長沙一中）的雞鳴（十三年七月，）湖光文學社的湖光（十三年春，）晨曦週報（湖南旅鄂中學學生的刊物，附長沙的湘報發行，十三年三月，）旭光社的旭光半月刊（十三年二月，）晨社的晨光（十三年二月，）教會學校學生所辦的麥華（十三年二月）半月刊，還有嶽雲中學文學研究會編輯而附在天津民意報出版的卿雲（十四年末，）心花社（華中美術學校）的不定期刊心花（十四年五月，）長沙綠波社社員的瀟湘綠波（十四年一月，）攖寧學會的攖寧（十四年二月）此外只有湘潭有一個綠野社，出版了綠野（十三年十二月）。

四川最早的文學團體好像是草堂文學研究會，（成都十二年春，）有月刊草堂，出至四期後便停頓了，次年一月又出版了草堂的後身浣花。又有定期刊小露（十二年）似非同人雜誌。成都以外，瀘縣（川南師範）有星星文藝社，定期刊爲星星（十三年，）又有零星社的零星（十三年；）重慶有南鴻週刊（十四年二月。）

雲南當十二年四月間就有週刊翠湖之友。其後又有雲波社的雲波旬刊（昆明，十三年五月），聯合中學學生辦的孤星旬刊（十三年五月），一中學生辦的滇潮（非純文藝），以及好像是教員們辦的心華（十三年一月，成德中學）。又有澎湃（十三年）好像也不是青年學生作的主體。

河南及湖北兩省，似乎差些。十三年八月有中外文藝出世，但好像是旅外的河南人所辦，編輯在天津。此外，中州大學的文藝研究會有文藝（十四年九月），開封二中的微實學社有荊野（十四年尾），臨穎的飛霞文學社有飛霞（十四年三月）。湖北是武昌作為中心，有星野社的星野（江聲日報副刊，十三年九月），鞮聲文藝社的小型月刊（僅一單張）鞮聲（十四年四月），以及武昌大學藝林社的藝林旬刊（十四年一月）。

此外，在東北有很早成立的白楊社（吉林十二年九月成立，穆木天等三人主持，以「發表文藝的創作，促進吉林新文壇」為宗旨），到了次年二月刊物白楊文壇出世，由津天新民意報附送。同時奉天方面亦成立了東光社，以「研究國故，提倡東三省新文學」為宗旨，出版了東光週刊，繼續至廿一期。東光社的基本似在新民的文會中學。十三年五月，吉圖縣又有綠意詩社有定期刊綠意。又有啓明社之啓明，（十三年四月，新民意報副刊）奉天的基督教青年會也辦了半文藝的奉天學生。（十三年四月。）在江西省，有樂平星社的泊聲（十三年），南昌心弦社的心弦（十三年），又有非賣品的吶喊（南昌十四年五月）。在安徽黟縣，有芙蓉社的定期刊芙蓉（十二年三月）。在山西有國立山西大學曙社的半月刊醒獅（十四年一月），太原有紅光文學社的紅光。又在青島出版過青痕。

上面這些材料，根據了小說月報各期的國內文壇消息，而當時小說月報則只據收到的刊物或通訊，未嘗有意

地去搜集，因此實際上從民國十一年到十五年這時期內全國各地新生的文學團體和刊物也許還要多上一倍。然而即就此不完全的材料看來，已經見得當時整個中國到處有新文學活動的蹤跡。

這一大活動的主體是青年學生以及職業界的青年知識份子。他們的團體和刊物也許產生了以後旋又消滅，（據星海上冊的附錄，則在民國十三年上半季全國的文藝刊物尚有週刊十五種，旬刊十種，半月刊二種，月刊三種，季刊十種，不定期刊十三種，共五十三種，自然這統計也不完全，只據了星海編者所見到的而已）然而他們對於新文學發展的意義却是很大的。這幾年的雜亂而且也好像有點浪費的團體活動和小型刊物的出版，就好比是尼羅河的大泛濫，跟著來的是大群的有希望的青年作家，他們在那狂猛的文學大活動的洪水中已經練得一付好身手，他們的出現使得新文學史上第一個「十年」的後半期頓然有聲有色！

四

民國十年八月的小說月報有一篇文章分析那時候大多數的創作小說反映了怎樣的社會生活。（小說月報十二卷八號，郎損的評四五六月的創作。）自然這篇文章所根據的材料只是那一年的四五六三個月，而且在此三個月的範圍內也一定有不少作品未爲郎損所及見；然而這篇文章發表的時期恰恰正當新文學史上第一個「十年」的前半期與後半期的交點，所以我們不妨把牠的分析作爲前半期的研究的基礎，從而更與後半期的創作比較一下。

這一篇文章根據了那時候三個月中間已發表的小說一百二十餘篇來研究牠們的題材，思想，與技術。作者所用的方法是「類別這三個月裏的創作，顯出牠們各所描寫的社會背景的一角，然後再考察同屬於一類的創作有什麼共同色彩與中心思想，描寫的技術可有幾個不同的格式。」於是第一，他告訴了我們的，是一百二十幾篇小說在題材的分野上——

屬於男女戀愛關係的，最多，共得七十餘篇；

農村生活的，只有八篇；

城市勞動者生活的，更少了，只得三篇；

家庭生活的，也不過九篇；

學校生活的，五篇；

一般社會生活的，（小市民生活）約計二十篇。

但是，寫到一般社會生活的二十篇，實際上大多數還是把戀愛作爲中心，而「描寫家庭生活的九篇，實在仍是描寫了男女關係」——戀愛，所以「竟可說描寫男女戀愛的小說佔了全數百分之九十八」了。因而作者的結論是：大多數創作家對於農村和城市勞動者的生活很疏遠，對於全般的社會現象不注意，他們最感興味還是戀愛，而且個人主義的享樂的傾向也很顯然。

那麼，佔了總數百分之九十八的戀愛小說寫得怎樣呢？

作者告訴我們那時候最多的戀愛小說不是寫婚姻不自由，便是寫沒有辦法解決的多角戀愛。然而兩者有一個共同的毛病——觀念化。「人物都是一個面目的，那些人物的思想是一個樣的，舉動是一個樣的，到何種地步說何等話，也是一個樣的。」這些戀愛小說內的主角大抵不是作家自己就是他的最熟悉的伴侶，可是一搬上紙面尚不免觀念化，無怪那極少數的描寫農村生活和城市勞動者生活的作品更其觀念化得厲害！

郎損這批評也許是太苛刻了一點。我們知道第一個「十年」前半期的創作很有一些是在他的批評的例外的。就拿那些在小說月報上發表的作品來看罷，落華生的幾篇（命命鳥十二卷一號，商人婦十二卷四號，換巢鸞鳳，十二卷五號）都是穿了戀愛的外衣而表示了作者的宇宙觀和人生觀。冰心女士和葉紹鈞的作品企圖解答人生是什麼。不過郎損的批評在指出那時候創作方面最普遍的現象這一點上，是值得注意的。他這不完全的「考察」至少已經觸到了那時候（第一個「十年」的前半期）創作界的兩個很重大的缺點了。這兩個缺點，第一是幾乎看不到全般的社會現象而只有個人生活的小小的一角，第二是觀念化。

這兩個缺點，當時有許多人注意。怎樣克服這些缺點呢？許多人的見解並不一樣。從當時的青年羣內（包括了青年的作者和讀者）發出來的最普遍的呼聲只是很乾脆的一句話：讓牠自由發展就好了！（小說月報十三卷各期的通訊欄內就記錄著一部分這樣的現象）但是空空洞洞一句「讓牠自由發展」顯然不是當時實際所需要。十二卷七號的小說月報有特別的一欄「創作討論」，企圖把這問題更具體的研究一下。參加這討論的共有九位，在現今看來，其中有一位署名說難的我對於創作家的希望最為切實了。（這位說難，記起來好像就是胡愈之。）他

這篇文章指出了作家們除「感情的鍛鍊修正和藝術力的涵養之外，實際社會是不能不投身考察的。文學（廣義）中之文法語法方面，是不能不分心研究的。舊來之語體小說，是不能不參考的。新聞紙第三面的紀事，是不能不多看的。而且街談巷議和許多外行人的議論，也是不能不虛心聽受的。」可是當時青年的創作家或有志於創作的青年卻不耐煩下那樣的水磨工夫，當時一般的風氣是靈感一動振筆直書，而且認為既是靈感的產物就一定不會不好。

當時評壇方面沒有繼續不斷地指出這種刻苦的「水磨工夫」的必要，自然也是個很大的錯誤。然而創作界的貧弱單調在當時也還另有原因。在客觀上，當時一則西洋文學名著被翻譯介紹過來的，少到幾乎等於零，因而所謂「學習技巧」云者，除了能讀原文，就簡直談不到；二則，普遍於全國的新文學大活動還沒起來，廣大的青年群衆內的文藝才能尚未覺醒。在主觀上，當時的青年作家大多數是生活單調的學生，生活以及由生活產生的他們的意識，一方面既限制了他們的題材，另一方面又限制了他們的覓取題材的眼光。第一個「十年」前半期的創作界之所以寂寞而單調，不外是這一些原因。

倘使我們將民國十年（一九二一）當作一條界線，那麼，即使在小說月報的範圍內，我們也就看見了那「界線」之後（民國十一年，小說月報十三卷，）已經有些新的東西。

我們看見了描寫學徒生活的三天勞工底自述（利民，小說月報十三卷六號，）我們又看見了描寫年青而好勝的農村木匠阿貴的悲哀的鄉心（潘訓，小說月報十三卷七號，）我們又看見了很細膩地表現了賣兒女的貧農

在骨肉之愛和飢餓的威脅兩者之間掙扎的心理的偏枯（王思玷，小說月報十三卷十一號）我們又看見了巧妙地暴露世俗所謂「孝道」的虛偽的兩孝子（朴園，見同上）這幾篇，不但在題材上是新的東西，就是在技巧上也完全擺脫了章回體舊小說的影響，牠們用活人的口語，用「再現」的手法，給我們看一頁眞切的活的人生圖畫。這幾篇小說的作者像彗星似的一現就不見了，（利民和朴園各人只有一篇，王思玷寫過七八篇，最早的一篇是發表在小說月報十二卷十二號徵文欄的風雨之下，到一九二四年以後就不見他了，潘訓總共只做了九篇，都收在雨點集內，一九二五年以後也就不見他再作）他們留給我們的很少，可是單單這少數的幾篇也就值得我們再來提起了。

許多面目不同的青年作家在兩三年中把「文壇」裝點得頗爲熱鬧了。自然，這所謂「熱鬧」，比起最近五年來，（比方說，一九三零到三四年罷，）是遠不及的，但比起一九二二以前的五年來，正猶最近的五年（說是新文學史上第二個「十年」的後半期罷，）比那時（第一個「十年」的後半期）要熱鬧得多一般。那時有滿身泥土氣的從鄉村來的人寫著匪禍兵災的剪影，（如同徐玉諾，）也有都市的流浪者訴他「孤雁」似的悲哀，（如同王以仁，）也有渴慕「海」的自由者「瘋人」似的說教，（如同孫俍工，）也有以憎惡的然而同情的心描寫了農村的原始性的醜惡，（如同許傑。）創作是在向多方面發展了。題材的範圍是擴大得多了。作家的視線從狹小的學校生活以及私生活的小小的波浪移轉到廣大的社會的動態。「新文學」漸漸從青年學生的書房走到十字街頭了。然而是在十字街頭徘徊。

1199 ▲19

這一時期，兩種不同的對于「人生」問題的態度，是頗顯著的。這時期以前——「五四」初期的追求「人生觀」的熱烈的氣分，一方面從感情的到理智的，從抽象的到具體的，于是向一定的「藥方」在潛行深入，另一方面則從感情的到感覺的，從抽象的到物質的，于是苦悶彷徨與要求刺激成了循環。然而前者在文學上並沒有積極的表現，只成了冷觀的虛弱的寫實主義的傾向；後者却熱狂地風魔了大多數的青年。到「五卅」的前夜為止，苦悶彷徨的空氣支配了整個文壇，即使外形上有冷觀苦笑與要求享樂和麻醉的分別，但內心是同一苦悶彷徨。走向十字街頭的當時的文壇只在十字街頭徘徊。

現在，我們回顧第一個「十年」的成果，也許會有一個疑問：為什麼我們的「新文學運動」的初期跟外國的有點不同？在我們這裏，好像沒有開過浪漫主義的花，也沒有結寫實主義的實；我們的初期的作品很少有反映着那時候全般的社會機構的；雖然後半期比前半期要「熱鬧」得多，但是「五卅」前夜主要的社會動態仍舊不能在文學裏找見。

這一個問題，大概要分做兩半截來看。第一，假使承認「五四」運動是反封建的運動，則此一運動弄得虎頭蛇尾。第二，「五卅」雖然激動了大部分的青年作家，但他們和那造成「五卅」的社會力是一向疏遠的，——連圈子外的看客都不是。「生活」的偏枯，結果是文學的偏枯：目前我們大概只能說到這裏為止了。

五

本書選載的作品，就限於上面所說的第一個「十年」裏發表過的。而且按照出版家的計畫，本書的材料主要的是文學研究會各位作家的作品。（註）

也有並沒加入過文學研究會，可是亦未必屬於別的文學團體，而且除在一九二六以前的小說月報或文學週報發表了幾篇作品以後，近來久已不見，而這些散見的作品亦未有單行的結集——現在也選在這本書裏。這就是利民的三天勞工底自述，王思玷的偏枯等三篇，朴園的兩孝子，張維祺的賭博，以及李渺世的搬後等兩篇。

也有的是他本人已有單行本的短篇集，早先也是什麼文學團體的分子，（照出版家的計畫，這就應當歸入本叢書的小說二集，）但是一則因爲分別搜采的緣故，二則作風上和本書全體是調和的，於是也就選進了。這就是王任叔的疲憊者，李劼人的編輯室的風波，許志行的師弟，以及其他。

材料範圍已經交代清楚，現在再說幾句編選後的感想罷。

首先，是四位久已不見了的作家：利民，王思玷，朴園，李渺世。這四位，很早就寫小說，而且恐怕只有小說月報發表過他們的作品。（或者說，他們發表了的作品，只有小說月報上那幾篇。）他們在那時候，自然是所謂「無名作家」。他們的身世，我們不大了了，只知道利民和朴園那時住在北京，（我記得他們的稿子是從北京寄的，）王思玷大概是山東人，（我記得他的稿子都從棗莊寄的，）而李渺世則在隴海路的觀音堂車站（？）做事。後兩位投到小

（註）後來有一個朋友告訴我王魯彥也是文學研究會會員，我把他掉漏了。于是想到記錯或漏掉的，一定還有。至於王魯彥，則本叢書的小說二集已經有，省點事我不去要求「移交」了。因爲我這裏也侵犯著小說二集的管轄權呵！

說月報社的稿子，大概還不只那已發表的幾篇，就拿已發表的來說，有的寫得並不好，有的却實在不壞。他們的作品在當時一般的作品中間，我以爲有值得注意的兩點，就是題材方面不是單調的學校生活和戀愛，技巧上方面也有自己創造的地方。

三天勞工底自述（利民）那樣的作品放在今日的文壇也許並不出奇，但在十一年（一九二二）上半年，牠是「奇貨」；因爲牠並不發議論（在作品中間裝進一套新思想的議論是那時的流行風氣）然而舊式作場裏學徒生活的黑暗，舊式作場掌櫃對于「念過書的孩子」的不歡迎，——一般手藝人對于「念書」這事的特別觀念，都表現得很親切，很生動。而且牠的文字也不是「文中之白」（這又是那時的流行品）而是道地的「口語」，牠的對話是活人嘴巴裏的話，很切合篇中「人物」的身分。在這短短的一篇裏，至少有三個「人物」寫得不算不成功，就是管帳的陳先生，「小師叔」和「師哥定兒」。定兒寫得尤其好。他這個被損害了的孩子，手藝還沒學得半點，却已接受了掌櫃的以下直到「小師叔」這般人的「意識的衣鉢」。我們同時覺得這定兒有點討厭，却又對他十二分同情。而這一切，作者都從瑣細然而眞切生動的「人物」的動作中表現了出來，並沒用過半句的抽象的「議論」。作者大概並沒發心想做「文學家」，他寫了這一篇，以後不再寫了；這一篇發表了，但並沒引起注意。因爲那時大家正熱中於「人生觀」——覺得一篇作品非有個簇新的中心思想不可，像三天勞工底自述那樣的作品，自然會被輕輕滑過。當時此種「注重思想」的傾向，壓力是很大的；我雖然把這篇三天勞工底自述在小說月報上發表了，却並沒替牠「鼓吹」——那時我也是「問題小說」的熱心人。

同樣以個人自身的經驗爲題材，而且這題材也是跨過了學校生活和戀愛關係這狹小而被用濫了的範圍的，在小說月報十三卷三號（民國十一年三月）上還有李開先作的一篇埧子上的一夜，這是描寫四川的「棒老二」綁人勒贖。這用進了不少的「黑話」這是努力想表現「異樣情調」的。作者李開先大概是「研究文學」的人罷，（他那時是北大學生，）他有翻譯，他這篇埧子上的一夜也用了吻合「人物」身分的活生生的對話，——這在當時也是很難得的；不過他寫那幾個綁匪寫得並不好，那個「滿臉煤灰的老二」也不能在我們腦筋上留一個較爲深刻的印象。他這小說中唯一的主角是被綁的「我」他也企圖描寫這個「我」的心理，可是不大成功。他又頗有說明那產生「棒老二」的四川的特殊社會背景的企圖，（這一點是重要的）然而他只觀念的地從那個「我」的「胡思亂想」中點逗了幾句，顯然太不够了。這一篇，我沒有選取；但是我這裏特地說到牠，想借牠來指出那時候曾有不少的青年作家在找取廣大的社會現象來描寫，然而太不注意到他那題材中所包含的「問題」，結果便也和太熱心於「提出問題」犯了同樣的失敗。

所以要點不在一位作家是不是應該在他的作品中「提出問題」，而在他是不是能够把他的「問題」來藝術形象化。在這一點上，我以爲朴園的兩孝子是那時候比較成功的作品。兩孝子的題材是當時流行的問題之一——「形式的虛僞的孝」。作者用了很輕靈的筆觸寫出社會所認爲「孝」的兒子只是「形式的虛僞的」而社會所認爲「不孝」的兒子却實在眞懂得怎樣去「孝」。這一篇作品很有巴爾幹那些小國的作品的風味：輕靈嫋娜，有對花似的香氣。牠那完全是口語的很美麗很自然的文字，那獨特的創造的技巧，似乎卽在今日也還是難得的。

王思玷最早的作品是風雨之下（小說月報十二卷九號）這是應徵文。小說月報社在十二卷五號用「風雨之夜」的題目徵求短篇小說或長詩。王思玷的一篇就是入選的五六篇中之一，是用一個老農的自述描寫農民在自然界的兩個死對頭——風和雨。作者對於農民生活的熟悉，在這裏已露端緒。他後來在小說月報上又發表過六篇小說，偏枯（十三卷十一號）劉并（十四卷二號），歸來（十四卷五號），瘟疫（十四卷十二號）一粒子彈（十五卷七號）幾封用S署名的信（十五卷八號）。這六篇裏頭前四篇全是農村描寫，後二篇却是所謂「非戰文學」。本書選了偏枯等三篇。是打算在他那極少數的作品中選出了能够表示他的全面的東西。三篇之中，偏枯在技巧上最爲完美。他用了很細膩的手法描寫一對貧農夫婦在賣兒賣女那一瞬間的悲痛的心理。他的文字也許稍嫌生澀些，然而並不艱晦；他那錯綜地將故事展開的手法，在當時也難得的。他描寫了站在「母性愛」與「餓死」的交點上進退兩難的可憐女人的心情。他又描寫了那幾個不知道大禍已在門邊的小兒女的天眞。他又描寫了那大一點的阿大對於未來的命運的敏感。他又描寫了那個丈夫（患著偏枯症的）是比較「理知些」咬緊牙關下的決心。他又描寫了中間人的張奶奶（沒兒沒女的老婆子）滴著同情的而且也是母性愛流露的眼淚。這是三千字左右的短篇，然而登場人物有六個，而這六個人物沒有一個不是活生生，——連那還在吃奶的三兒也是個要角，不是隨手抓來的點綴品。而在六個登場人物以外，還有一個不登場的人物，買了那阿大去的和尚，却也是時時要從紙背躍出來似的。

在偏枯中作者對于他所表現的「人生」取了冷觀的態度。他這冷觀，在瘟疫中他試要擺脫而變爲「幽默」

瘟疫的題旨是老百姓怎樣怕兵。軍閥鐵蹄下的山東人的作者對於兵的感想不會好的，他用了「幽默」的筆調寫一個小村上的居民怎樣想用消極的手段來擋那些丘八太爺的駕。然而也因為是「幽默」他不免太誇張，結果他這篇瘟疫就有點像一幅不大近人情的「諷畫」。幾封用S署名的信是作者最後的作品（就小說月報所登載的說，這是最後的）他終于拋棄了最初的純客觀的態度，熱情地詛咒「內戰」的罪惡。他用了書信體，他不寫戰地的情形，不寫士兵，他描寫一個下級軍官怎樣由「升官發財」的夢跌在現實的泥淖裏，終於覺悟了他在那無名目的混戰中的真實的地位。我們猜想來，作者大概未嘗有戰爭的親身經驗，他很知道怎樣迴避他所不熟悉的事物，所以用了書信體，而且注重在心理描寫。這要跟我們近幾年來的戰爭文學一比，他這篇自然不能往成功的淘裏算，可是在十三年（一九二四）的非戰文學中，（他這篇發表在那時小說月報的非戰文學專號）已經是很好的了。同時他還有一篇一粒子彈，（小說月報十五卷七號，）那是他企圖從正面描寫戰爭的，那就更差。在幾封用S署名的信中，至少那下級軍官心理的分析是成功的；而且像他所指出來的下級軍官在戰爭中的真正地位，那時候的許多非戰小說也都沒有寫到。

企圖從特殊的社會生活的一角裏找出題材來的，在那時候還有李渺世。他是鐵路上的職員，而他所在的地方又有礦工場，他有意地想描寫「近代機器文明」的黑暗面。但是他並不能抓住了中心點。他給我們看的，只是浮面的，片段的，而且他自己的態度根本也只是個站在圈子外的「人道主義」的旁觀者的（例如他的這裏的世界，見小說月報十五卷十二號。）他對於這個特殊的社會生活的知識也許並不怎樣貧乏，然而他缺少真正的透視和理

解他不能把他的材料好好地分析組織，試來一個大規模的全面的表現。他只拾取了零碎的觸不到核心的片段，印象的地寫了出來。他在小說月報上發表的作品一共有七篇，都犯了同樣的毛病：印象的片段。買死的（選在這裏了）是他最好的一篇，但是他的缺點也很明顯地留在那裏。一個不幸的人在鬼眼似的燈光下，在交纏的毒蛇似的鐵軌上，躺着斷氣的時候，一羣冷酷的「幸福的人」却將死者的「命運」作爲談笑的資料，並且掠奪了他僅有的數十塊錢，——這一幅鬼戲圖給我們的印象很深刻，但是從那位死者的「不幸」的遭遇上，作者並沒有指陳什麼更深切的原因，反而給我們一個「人生無常之感」。在題名叫做傷痕的一篇裏，（小說月報十五卷五號）作者用了陀思妥以夫斯基式的眼光在「齷齪的濕漉漉的抹布的縐摺裏找出靈光」來，但是也像罪與罰的作者一樣，我們這位作家既已「找得」了，便滿足在自己創造的美妙的幻象中了。他憎恨醜惡的現實，他在醜惡中感到窒息似的苦悶，他曾經試想逃避；表現了這樣心情的，是他的搬後。（原見小說月報十四卷二號，也選在這裏了。）可是搬到「屋前是高山崗，遮斷了山外的天。……屋後也是高山，……除了幾只飛倦了的鷹上去休息外，簡直沒有人在那裏發現」這麼一個所在，他還是逃避不開現實的醜惡。有人的地方就有醜惡。這是作者在搬後中的沉痛的認識。逃是逃不了的。那怎麼辦呢？於是作者的第二步「發展」就是在齷齪的「抹布」縐摺裏找出「靈光」來給自己陶醉。傷痕中有這麼一小段：「我坐在爐邊，雖然覺得今夜的燈光比較往時特別溫柔和皎潔，但隔壁客人的房裏時時透出一陣陣的鴉片烟氣，和一般濁烈的上等白丸的玫瑰香味，使人聞着難受，而彷彿像要嘔吐似的，胸中十分鬱塞，頗想開開窗戶，放入些清冷的空氣來。繼念窗外正有崗丁站着，開開窗未免使他侷促，而且雪下得那麼大，於是打消了

這個念頭，重想出一種抵抗的方法：立卽把門關上，抽開木盒點起一枝雪茄。動作上雖做得這樣完備，心感上却仍是覺着不快，似乎連安坐都反了胃口似的，立起身來，低着頭在屋中來回的盤旋……」這是他在齷齪的「抹布」綑褶中發見「靈光」以前的心情，跟搬後的，相差不遠。從搬後的「逃避」到傷痕的「找出靈光來」相隔不過一年，然而在他心靈上的旅程，這是長長的一段。而且這兩種態度常常迂迴再現。而介於這兩者之間，在他全體的作品上投了濃厚的色彩的，是旁觀者的「人道主義」

李霽野的作品雖然很少，而且每篇又都很短，幾乎可說是「隨筆」不是小說，又他在表現特殊的社會生活這一點上，雖然是失敗的，（像我在上面所說，）然而他反映了那時候多數知識者對於現實的醜惡那種又憎恨又沒有辦法的心情——這一點，却是成功的！他不自覺地得到了反面的成功。如果就這方面看來，我以為他的作品比利民，朴園，王思玷他們三位的作品實在是更深刻，更複雜，而且更多些歷史的社會的意義！卽如在技巧上，他也並沒遜於那三位。不，他還有那三位所沒有的深密的心理描寫。

六

當時文學研究會被稱為文藝上的「人生派」文學研究會這集團並未有過這樣的主張。但文學研究會名下的許多作家——在當時文壇上頗有力的作家，大都有這傾向，却也是事實。

冰心最初的作品例如選在這裏的斯人獨憔悴，是「問題小說」冰心小說集共收二十八篇，大部分作於一九

一九到一九二三年，而且大部分卽使不是很顯明的「問題小說」也是把「人生究竟是什麼」在研究探索的。超人發表於一九二一年，立刻引起了熱烈的注意而且引起了摹仿，（劉綱的冷冰冰的心，見小說月報十三卷三號）並不是偶然的事。因爲「人生研究是什麼？」支配人生的是「愛」呢，還是「憎？」在當時一般青年的心裏，正是一個極大的問題。冰心在超人中間的回答是世界上人「都是互相牽連，不是互相遺棄的。」她把小說題名了「超人，」但是主人公的何彬實在並不是「超人。」冰心她不相信世上有「超人。」隔了一年多，冰心又發表了超人的姊妹篇或補充——悟。在這一篇裏，冰心更進一層，說：「地層如何生成，星辰如何運轉，霜露如何凝結，植物如何開花，如何結果……這一切，只爲着『愛』」然而悟發表的當時，對於青年方面的影響，或者說，青年方面來的反應，却反不及超人那樣多。這原因，倘從悟的本身上去找，是找不到的。這是因爲悟與超人中間雖然只隔開一年多，然而中國青年對於「人生問題」已經起了很大的變化，一部分的青年已經不願再拿這個問題來自苦，而另一部分的青年則已認明了這問題的解答靠了抽象的「愛」或「憎」到底不成。（註）

在廬隱的作品中我們也看見了同樣的對於「人生問題」的苦索。不過她是穿了戀愛的衣裳。最好的例就是她的海濱故人。

廬隱最早的作品也是「問題小說」。例如一信封寫農家女的悲劇，（海濱故人集頁二）兩個小學生寫請願

（註）冰心的小說有北新出版的冰心全集中的冰心小說集一册，內除最後的三四篇以外，全是一九二六年以前的作品。

運動，（同上書頁二二）靈魂可以賣麼，爲紗廠女工生活，（同上書頁三二）然而從或人的悲哀（小說月報十三卷十二號，一九二一年十二月）到麗石的日記，「人生是什麼」的焦灼而苦悶的呼問在她的作品中就成了主調。她和冰心差不多同時發問然而冰心的生活環境使冰心回答道是：「愛」不是「憎」，廬隱的生活環境却使得廬隱的回答全然兩樣。在海濱故人這四萬字左右的中篇小說裏，我們看見所有的「人物」幾乎全是一些「追求人生意義」的熱情的然而空想的青年在那裏苦悶徘徊，或是一些負荷着幾千年傳統思想束縛的青年在狂叫着「自我發展，」然而他們的脆弱的心靈却又動輒多所顧忌。這些「人物」中間的一個說：「我心徬徨得很呵！往那條路上去呢？……我還是遊戲人間罷！」（或人的悲哀）這是那時候（一九二一年頃）苦悶徬徨的青年人人心中有的話語！那時他們只在心裏想着，後來不久就見於行動。所以，在反映了當時苦悶彷徨的站在享樂主義的邊緣上的青年心理這一點看來，海濱故人及其姊妹篇（或人的悲哀和麗石的日記）是應該給與較高的評價的。（註）

同樣的心情，我們在孫俍工的前途裏也看到了。這一篇借火車開行前旅客們的忙亂，焦灼，擁擠，以及火車開行後旅客們的「到了麼？」「幾時才到？」「能不能不安無事的到？」——種種期望的心情，來說明「人生的旅路」上那渺茫不可知的「前途」。在前途的篇首，作者引了莊子天運篇的幾句話：「天其運乎？地其處乎？日月其爭於所

（註）廬隱的作品有海濱故人（短篇集，商務）曼麗短篇集，靈海潮汐（短篇集，開明）玫瑰的刺（中華）女人的心（長篇，四社，）象牙戒指（長篇商務；）除海濱故人及曼麗外，餘皆爲一九二六年以後的作品。

乎?孰主張是?孰綱維是?孰居無事,推而行是?意者其有機械而不得已耶?意者其運轉而不能自止耶?……我問故何?」

作者已經把自己的題旨說得非常明白。

然而跟廬隱不同的,孫俍工抑住了主觀的熱情的呼號,努力想用理知的光來探索宇宙人生的「何故」。倘使我們說他的命運(小說月報十三卷十二號民國十一年十二月)表示了他的探索的半途,那麼他的海的渴慕者(小說月報十四卷三號)就表示了他的探索的終點了。不過這「終點」並不是「前途」中提出的「何故」的答覆,而是跨過了「何故」這一關的一種對於人生問題的主張——「我們應當怎樣做!」

這就是他的「安那其思想」。這在幾篇不重要的演說詞(小說月報十三卷十號)已經露了端倪,可是到了海的渴慕者(這兩篇的時間前後相差半年光景,)他以「安那其思想」的說教者的姿態出現了。在幾篇不重要的演說詞內他借了幾個青年的嘴巴分析了當時青年們思想上的分野他也企圖說明這些「分野」所以形成的原因,(他這說明並不十分成功,)他把一個代表他的正面思想的「重要的物人龐人俠」藏在「幕後」不使上場,直到篇末這才為「補足這個缺陷的緣故,把他底三則日記抄在這裏,作為……結論。」而這「重要的人物龐人俠」就被作為「安那其思想」的代表。然而雖則如此,他還有點動搖不定,命運這一篇(比幾篇不重要的演說詞後兩個月發表)就表示了他在「半途」時——動搖不定時無心流露的悲哀的嘆息。這一篇寫覺悟的女性之終於成為「家庭的奴隸,」最後只能承認了「不可幸免的命運,」而且說「隱忍着苦痛挨過這無聊的生命罷!」作者在命運中也企圖分析那終於要把女子造成「家庭的奴隸」之根本的原因,但是他的唯心論的眼光使他得不

到眞實的根本原因於是在自己的不正確的觀照下他茫然自失，發了悲哀的結論。

可是作者並不是安於半途的人，雖然他缺乏透視的目光和全般地對于人生的理解，他對於人生的態度是嚴肅的，他有倔强的專注一面的個性。所以他不久就完全跳過了「敢問何故」這一階段，他就直捷痛快地選取了他認爲合理的「我們應該怎樣做。」

海的渴慕者的主人公就是這樣一個人。這第三人稱的「他」雖然有時近於虛無主義者，但大體上還沒有走到「虛無主義」而是一個「安那其。」「他」不滿於世間的詐僞，卑劣，和不平等，「他」到處看見了詐僞，卑劣，不平等，「他」憤激到發狂，然而他並沒有終止那一切詐僞，卑劣，以及不平等的方案，他也不信有任何完善的方案，更不信有任何人可以被委托去執行。那麼「他」沒有憧憬的對象麼？倒也不然。「他」有的。那就是「海。」「海」代表了他理想中的「自由」——絕對的自由。「海」是茫茫然闊大無邊的，這固然說明了「他」所尋求的是至廣至大自由的「人生，」但也說明了「他」所尋求者只是像「海」那樣茫茫闊大而沒有分明界說的「自由。」「海」的渴慕者的「他」狂熱地叫着什麼都不要了，只要「海」然而如何使他主觀地「不要」的東西客觀上成爲沒有，他却是想也沒有想到的。

這一種「安那其思想」的痕跡，在孫俍工後期的作品裏又漸漸淡了起來。他漸漸從「一切都要不得」變到「人道主義」了。在隔絕的世界（小說月報十四卷五號）他慨嘆於夢想「美」的藝術家不知道「靈」的風景的背後有一幕悲劇；在家風（小說月報十六卷九號）裏，他用了感傷的調子寫那老年的節婦的心靈上的寂寞而

在歸家（小說月報十四卷十號十一號）這中篇內，他對於當前的社會變動也不深求其光明面與黑暗面的所以然，而「為人類的前途憂慮着戰慄着」了。

一九二六年以後，他似乎已經絕念於創作。（註）

七

冷靜地諦視人生，客觀的地，寫實的地，描寫着灰色的卑瑣人生的，是葉紹鈞。他的初期的作品（小說集隔膜）大都有點「問題小說」的傾向，例如一個朋友，苦菜和膜隔。可是當他的技巧更加圓熟了時，他那客觀的寫實的色彩便更加濃厚。短篇集線下和城中（一九二三到二六年上半年的作品）是這一方面的代表。

要是有人問道：第一個「十年」中反映着小市民智識份子的灰色生活的，是那一位作家的作品呢？我的回答是葉紹鈞！

他的「人物」寫得最好的，是小鎮裏的醉生夢死的灰色人，如晨內的趙太爺和黃老太這一夥，（短篇集城中頁九七；）是一些心臟麻木的然而卻又張皇敏感的怯弱者，如潘先生在難中的潘先生以及他的同事，（短篇集線下頁一九五，）他們在虛驚來了時最先張皇失措，而在略感得安全的時候他們又是最先哈哈地笑的；是一些沒有

（註）孫俍工的作品有短篇集海的渴慕者和生命的傷痕，（皆民智書局出版）前者包含小說十八篇，後者包含小說三篇，劇本二篇。這些，都是一九二六年以前的作品。

勇氣和環境抗爭，揉揉肚子就把他的「理想」折扣成爲零的妥協者，如校長中的小學校長叔雅本想換掉三個壞教員，但結果因爲不忍似的而允了三個中間的一個仍舊「蟬聯」于是索性把三個一齊都留任下去了，（線下頁八一）又如祖父的心中的西醫杜明輝夫婦（短篇集火災頁一三一）沒有勇氣違反「祖母」卻也沒有勇氣完全丢開自己的「理想」，結果只能悲哀地望着自己的「理想」出神；是圓滑到幾乎連自己都沒有然而又頗喜歡出風頭的所謂「學者」，如演講中的主人公「他」，（城中頁四一）是神經衰弱的很會幻想的，然而在失戀後連哭一場的熱情都沒有的苦惱人，如一個青年中的連山（線下頁一一二）。（註）

然而在最初期，（說是隔膜的時期罷，民國八年到十年的作品）葉紹鈞對於人生是抱着一個「理想」的，——他不是那麼「客觀」的。他在那時期，雖然也寫了「灰色的人生」例如一個朋友（短篇集隔膜頁三九）可是最多的卻是在「灰色」上點綴着一兩點「光明」的理想的作品。他以爲「美」（自然）和「愛」（心和心相印的了解）是人生的最大的意義，而且是「灰色」的人生轉化爲「光明」的必要條件。「美」和「愛」就是他的對於生活的理想。這是唯心的地去看人生時必然會達到的結論。

在「發展」的過程上跟葉紹鈞很相近的，是王統照。他的初期的作品比葉紹鈞更加強調着「美」和「愛」。

（註）葉紹鈞的作品在一九二六年以前發表的有短篇小說集四本隔膜（商務，民國十一年，）火災（商務，民國十二年，）線下（商務，民國十四年，）城中（開明，民國十五年；）又有未厭集（商務，民國十七年，）其中共十篇，前五篇也是一九二六年的作品。

但是他所說「愛」和「美」又是一件東西的兩面。他的「美」和「愛」的觀念也跟葉紹鈞的稍稍不同。他以爲高超的純潔的「愛」（包括性愛在內）便是「美」而且由於此兩者的「交相融而交相成」然後「普遍於地球」的「煩悶混擾」的人類能够「樂其生」而「得正當之歸宿」。沉思是從反面來說明這個「理想」的。（短篇集春雨之夜頁八）畫家韓叔雲自然和那個「五十多歲的官吏」完全是兩種人，然而韓叔雲之不懂得「美」與「愛」的眞諦實在和那蠢俗的「五十多歲的官吏」差不多。做模特兒的女子瓊逸是作者理想的「美」與「愛」的象徵，她本來是通過了藝術的媒介給人生快樂光明的，但是因爲摧殘「美」與「愛」的「五十多歲的官吏」——他是「功利」「權勢」等等的化身，既然只知道自私的佔有，而那個自命爲能形象的地創造了「愛」與「美」的畫家韓叔雲也對她不了解，于結果她只好「怎麼也不到韓叔雲畫室裏去作裸體模型了，也不到戲院裏去扮演了，在春日的黃昏，一個人兒跑出城外，在暖霧幕住的亭子裏，獨自沉思！」（短篇集春雨之夜頁一六）

王統照又從正面寫了「愛」與「美」之偉大的力量，這就是微笑。（春雨之夜頁一一九）一個青年的小偷，被捕後關在牢房裏，有一會却因無意中得到了一個女犯人的微笑，就胡思亂想起來；後來他由同監的老犯人嘴裏知道了那女犯人的身世，並且悟得她那溫和的微笑不是「留戀的，不是愛慕的，……更不是如情人第一次具有深重感動的誘引的笑容」而是廣博的愛人類愛一切的慈祥的微笑，于是這年青的犯人便得了「深沉與自己不可分解的感觸，彷彿詩人在第一次覓得詩趣，却說不出是甚麼來一樣。」終于他被這「微笑」超度了，在一年刑期滿後出獄便成爲一個勤苦的工人。「神秘的不可理解的微笑，或者果然是有魔力的，自那個微笑在他腦中留下了印

象之後，他也有些變幻了。直到出了那個可怕的，如張開妖怪之口的鐵門以後，他到了現在，居然成了個有些智識的工人，」（春雨之夜頁一四四）這是他工作中自覺的意識。但是超度了他的那「微笑」的本身却是「終身監禁，」在這裏，作者又象徵的地說明了因為「愛」與「靈」的化身尚未有「自由，」所以人生的眞善的境地，還不能實現。

春雨之夜（王統照的第一短篇集，民國十年到十二年的作品）所收的二十個短篇就有這樣一種「想理的」基礎。從這理想的詩的境界走到山雨那樣的現實人生的認識，當然是長長的一條路。這路中間的里程碑就是這里所選錄的車中以及稍後的湖大風雪擾中騎（曾見小說月報，不記何卷何號）等等，數量並不多。他的長篇一葉和黃昏大體上也是屬於他這「路」的中段。然而也正像他的初期的作品比葉紹鈞的更「想理，」他的第二期的「客觀」的作品也沒有葉作的那樣冷冷地靜觀。詩人氣質的王統照始終有他的熱情！（註）

和葉王二人同時在民國十年到十二年的文壇上盡了很大的貢獻的，還有落華生。

他的作品從命命鳥到枯楊生花，在「人生觀」這一點上說來，是那時候獨樹一幟的。（他的題材也是獨樹一幟的。）他不像冰心，葉紹鈞，王統照他們似的憧憬着「美」和「愛」的理想的和諧的天國，更不像廬隱那樣苦悶彷徨焦灼，他是脚踏實地的。他在他的每一篇作品裏，都試要放進一個他所認為合理的人生觀。他並不建造了什麼

（註）王統照的作品已有單行本者為春雨之夜（商務，）霜痕（新中國）——以上皆短篇；一葉和黃昏（皆長篇，商務。）一九二六年以後他擱筆了多時，所作極少，最近二三年他又寫得多些了，長篇山雨就是前年發表的。

理想的象牙塔。他有點懷疑於人生的終極的意義，（空山靈雨頁一七，蜜蜂和農人）然而他不悲觀，他也不贊成空想；他在綴網勞蛛裏寫了一個「不信自己這樣的命運不甚好，也不信史夫人用定命論的解釋來安慰她，就可以使她滿足」的女子尚潔，然而這尚潔並不麻木的，她有她的人生觀，她說：「我像蜘蛛，命運就是我的網。蜘蛛把一切有毒無毒的昆蟲吃入肚裏，回頭把網組織起來。他第一次放出來的游絲，不曉得要被風吹到多麼遠；可是等到粘着別的東西的時候，他的網便成了。他不曉得那網什麼時候會破，和怎樣破法。一旦破了，他還暫時安安然然地藏起來；等有機會再結一個好的。人和他的命運又何嘗不是這樣？所有的網都是自己組織得來，或完或缺，只能聽其自然罷了。」（短篇集綴網勞蛛頁一三五——六。）同樣的思想，在商人婦裏也很力强地表現着。（綴網勞蛛頁四七）

這便是落華生的人生觀。他這人生觀是二重性的。一方面是積極的昂揚意識的表徵，（這是「五四」初期的）另一方面却又是消極的退嬰的意識，（這是他創作當時普遍於知識界的，）所以尚潔並沒確定的生活目的，商人婦裏的惜官也沒有；作者在他的一篇「散記」裏更加明白地說：「在一切的海裏，遇着這樣的光景，誰也沒有帶着主意下來，誰也脫不了在上面泛來泛去，我們儘管划罷。」（空山靈雨頁三五）

落華生是反映了當時第三種對於人生的態度的。（註）

在作品形式方面，落華生的，也多少有點二重性。他的命命鳥，商人婦，換巢鸞鳳，綴網勞蛛，乃至醍醐天女與枯楊生花，都有濃厚的「異域情調」這是浪漫主義的；然而同時我們在加陵和敏明的情死中（命命鳥），在尚潔或惜

（註）落華生在一九二六年以前的作品收在短篇集綴網勞蛛和散文集空山靈雨（商務。）

官的顛沛生活中在和鶯和祖鳳的戀愛中，（換巢鸞鳳）我們覺得這些又是寫實主義的他這形式上的二重性，也可以跟他「思想上的二重性」一同來解答。浪漫主義的成分是昂揚的積極的「五四」初期的市民意識的產物，而寫實主義的成分則是「五四」的風暴過後覺得依然滿眼是平凡灰色的迷惘心理的產物。

八

這一時期，描寫農村生活的作家有徐玉諾，潘訓，彭家煌，許傑。

徐玉諾是一個有才能的作者，然而他在尚未充分發展之前，就從文壇上退隱了。他在一九二三——二四年頃，創作力頗旺，一九二六年起，就沒有看見他。（我不知道他是否尚在人間。）這一位將來之花園（詩集）的作者正像葉紹鈞在短篇小說火災內所寫，一方面是熱情的帶點原始性的粗獷的，另一方面卻是個 Diana 型的夢想者，（火災內的言信君就是徐玉諾）；前者的表現是他的小說，後者的是他的詩。不過在詩一方面他的成就比在小說方面似乎要高些。他留給我們的小說只有很少的幾篇，而且處處表示了他只是剛剛在開步。

然而從這少數的篇幅中我們看見他有向更高階段發展的基本的美質。這在一隻破鞋和祖父的故事中很覺明顯。第一，他的對話是活生生的口語；第二，他的人物描寫全沒有觀念的抽象的毛病；第三，他寫「動作」是緊張的，但亦自然，並且他也不是不能夠描寫心靈上的輕淡的可是發自深處的波動。（例如祖父的故事。）

不過在這一切優點之外，他的小說有一個大毛病就是沒有組織。詩人氣分很濃厚的他提起寫小說的筆時，只

是將他所有的印象單純地再現，沒有經過組織分解，抽出「典型的」什麼來。不然，照他那樣豐富熱烈的生活，（他是河南人，他的故鄉的特殊生活，他是一個實際參加者，葉紹鈞的火災內有一部分的描寫，）他應當給我們更多些。（註一）

潘訓的鄉心在小說月報十三卷七號（十一年七月）發表的時候，他大概還在浙江第一師範讀書。那時候，描寫農民生活的小說還是很少，鄉心的出現，是應得特書的。

這一篇小說雖然並沒寫到正面的農村生活，可是牠喊出了農村衰敗的第一聲悲嘆。主人公阿貴是抱着「黃金的夢」從農村跑到都市去的第一批的代表。阿貴是好勝的青年木匠，他的離開農村到都市，雖然一方面由於「好勝，」但他和「千里做官只爲錢」的「投機者」的心理是不同的；隱藏在他「好勝心」背後的，是債務的壓迫。這一點，鄉心裏寫得很明白。然而到了都市的阿貴也僅僅能夠生活；「出鄉來，也總如此佳佳，究竟有什麼好呢?」倔強好勝的阿貴也終於這樣悲嘆。我們從這青年農村木匠的故事看到了近年來農民從農村破產下逃到都市而仍不免於餓肚子的大悲劇的前奏曲。

作者後來在他的小說集（註二）的自序裏說：「晚上等四篇，都以作者故鄉的農人爲題材。我的故鄉的生活，

（註一）徐玉諾的小說並沒有單行本。在小說月報上發表的，有在搖籃裏二篇（十四卷五號及七號，）一隻破鞋寂寞，灰色人，（後二者只可算是速寫，皆見十四卷六號，）到何處去（十四卷八號，）祖父的故事（十四卷十二號，）往事一閃（十五卷一號。）詩集將來的花園，商務出版。

是一味朴素的生活。在物質的生活的鞭迫下，被『命生定的』一句格言所賣，單獨地艱苦地掙扎着。這四篇小說中便都是這種人物。」

這一段作者自己的話，在人間（小說月報十四卷八號）牧生和他的爸（十五卷十號）以及晚上各篇內，也許恰合。（尤其是人間內的主人公火吒司是「命生定」論者的代表）但是在鄉心中，阿貴這倔強者正是對「生定」的「命」在抗爭，雖然好像終于要失敗。鄉心之所以比人間等三篇更為傑出，就為的鄉心寫了農村人物的兩種典型：「命生定」論者的阿貴的父母以及對「生定」的「命」掙扎的阿貴。然而阿貴的掙扎也還是盲目的。因此他的本性的倔強雖然使他不肯屈伏，（回到他家鄉去）但他掩不了心中的悲哀。在我們面前的阿貴的姿態，不是堅定的，挺起胸膛朝前面看的，而是盲目的，悲哀的，低頭着，忍住了眼淚苦笑的。

在這裏，我們應當連帶講一講王任叔的疲憊者（已經選在本書裏了，原見小說月報十六卷十一號）這一篇的主人公運秧駝背也是個倔強漢，也曾離開了他的故鄉到「下三府」（指舊時的杭，嘉，湖三府）去想「發財」然而五十多歲回來時，他毫無所得，只留下個本性的倔強。少年的夢已經過去了，他變成一個「閒漢」。他不再想和「生定」的「命」掙扎了，可是他在「命」前低頭的時候，還是要說幾句強話的。我們在這運秧駝背身上看見了盲目掙扎者的後半世的下場。他已經沒有悲哀，他有的是冷笑，有的是對於阿三那種趨炎附勢者的憎恨和蔑視。他

（註二）潘訓在一九二五以後沒有創作。他雖然開始創作很早，可是他寫得不多；他好像只有收在雨點集內的九篇。這集子用了田曾的筆名，民國十八年亞東出版。

雖然時時幾天沒有飯吃，然而他不肯偷，不肯拍馬屁，他是保持着高貴的勝利者的姿態的。

用了更繁雜的人物和動作把農村生活的另一面給我們看的，是彭家煌和許傑。這兩位的初期的作品（他們開始創作差不多是同時的）有一些共同點：兩個都是純客觀的態度，兩個都著眼在「地方色彩，」兩個都寫了農民的無知，被播弄。（不過在彭家煌的悲喜劇的慫恿內，播弄的主動者是「人，」而在許傑的悲劇的慘霧內却是農民們自己的原始性的強悍和傳統的惡劣的風俗）

彭家煌的獨特的作風在慫恿裏就已經很圓熟。這時候他的態度是純客觀的。（他不久就拋棄了這純客觀的觀點）在這幾乎稱得是中篇的慫恿內，他寫出朴質善良而無知的一對夫婦夾在「土財主」和「破靴黨」之間，怎樣被播弄而串了一齣悲喜劇。濃厚的「地方色彩，」活潑的帶着土音的「對話，」緊張的「動作，」多樣的「人物，」錯綜的故事的發展，——都使得這一篇小說成爲那時期最好的農民小說之一。（註）

和慫恿同樣富有「地方色彩」的，是活鬼。（短篇集慫恿頁八三）在這一篇的詼諧的表面下，有作者對於宗法社會的不良習俗的諷刺。富農某因爲財旺丁不旺，就放任他的寡媳和女兒去偷漢，可是「她們沒有成績報銷出來，老農可不能不預備身後了，」他趕緊給他的十三四歲的孫兒荷生娶了個年齡祇比荷生大十來歲的老婆，這才一無牽罣的溘然長逝。這個孩子新郎的大新娘自然會接受她婆婆的衣鉢的。過不了一年，荷生的家裏就常常鬧鬼

（註）彭家煌的作品已有單行本者，爲慫恿（開明）內八篇，皆一九二六年前所作；此後的作品，有短篇集喜訊（現代，）皮克的情書（現代，）及在潮神廟（良友。）他死於一九三三年。

了。荷生不知道他所怕的「鬼」正是他的大了十多歲的老婆所招來而且歡迎的。他去請了他在小學校讀書時的好朋友——校裏的廚子,出名是有家傳的驅鬼符的,——到他家裏住宿,幫同趕鬼。這個「趕鬼人」就宿在荷生的房裏,跟荷生一床,荷生的老婆睡了同房的另一床。第一二夜,的確還有鬼響,但是被「趕鬼人」一聲喝罵,就沒有了。後來半個月裏簡直再沒有鬼在窗外鬧響了,「趕鬼人」也只好自回他當差的學校裏。然而「趕鬼人」一去,「鬼」又來了。這一夜沒有月光,荷生一聽得石子在屋頂上響,就抖抖地起來拿了獵槍朝窗外放了一槍。槍聲過後,窗外起了一陣脚步聲,跑入竹林去了。荷生第二天到小學校裏找他的好朋友「趕鬼人」,「趕鬼人」那知不在。後來這「趕鬼人」就從此不見。

彭家煌早期的都市生活的描寫,收在短篇集慫恿內的,例如這裏選錄的 Dismeryer 先生以及另外的幾篇(到遊藝園去,軍事勢力範圍),也還多少有點純客觀的態度,至少是他對於當面的現實還沒有確定的見解。這是他前期的作品和後期的不同的地方。

他不幸無壽,所以他留給我們的作品也不很多。

許傑卻是個生產豐富的作家。他寫了很多的農村小說,而且大部分是一九二四——二六這三年中的作品。(註)最近四五年來他幾乎沒有什麼新作。

(註) 許傑的短篇小說集有慘霧(商務內七篇),飄浮(南京書局內六篇)以上爲一九二六年以前所作。火山口(樂華,內十篇,據作者自序,大半作于一九二五到二六年,)椰子與榴槤(現代內十篇,)暮春(光華,內二篇。)

許傑開始創作大概在一九二三年下半年。他最初的兩年光景，一氣裏給了我們十多篇農村生活的小說，其中長的如慘霧，有三萬多字，短的亦常在一萬字以上。在那時候，他是成績最多的描寫農民生活的作家。他是浙江台州人，他的題材多取自他的故鄉。一九二五年起，他轉了方向，寫都市中流浪的青年羣的生活了；火山口內十個短篇全是這一類的作品。但在一九二四年他專注於農村生活的時候，他亦有過一篇流浪青年的描寫，就是收在短篇集慘霧內的醉人的湖風。

正像他的題材是兩方面的，他的作風也有兩個面目。他的農村生活的作品幾乎全是客觀的寫實主義的，而他的都市中流浪青年生活的作品却是熱情的感傷的，多少還有點頹廢的傾向。這，他在短篇集火山口的自序內有一段誠懇的自白。

他的農村生活的小說是一幅廣大的背景，濃密地點綴著特殊的野蠻的習俗，（如慘霧中的械鬥，賭徒吉順中的典妻）擁擠著許多農村中的典型的人物。他常常能夠提出典型的人物來，可是他不能夠常常寫得好。他只有一兩個是寫得相當成功的，例如賭徒吉順中的主人公吉順，大白紙中的大白紙；但這些都是畸形的人物，他們在轉形期的社會中是一些被生活的飛輪拋出來的渣滓，我們只有從反面去看時，這才能夠在他們身上認出社會的意義。自然，我們這位作家也寫另一方面的人物，——在生活河裏衝波激浪的人兒，例如隱匿中的善金，可是寫到這一類人物的時候，作者就常常失敗。就拿隱匿來說，居於主人公地位的善金，我們只看見一個側影，而且這側影在小說中出現的時候已經是「一個沒有靈魂的軀殼，」是生活中的敗將，也快要成爲生活的飛輪拋出來的渣滓了。

但是除開這一些不講，那麼，最長的慘霧是那時候一篇傑出的作品。這一篇裏，人物描寫並不見得成功，但結構很鬆散。也有些地方不簡潔，但全篇的氣魄是雄壯的。

賭徒吉順（在短篇集慘霧中頁二五九）是頗爲細膩的心理描寫。吉順的落在賭的魔手中，一方面固然由於都市的罪惡伸展到農村，而另一方面也由於農村的衰敗和不安引起了人心的迷惘苦悶，于是要求刺激，夢想發財的捷徑了。在墮落中的吉順，只奉一個上帝，就是金錢。他第一次拒絕了典妻，就因爲他剛剛贏了錢；第二次他在「名譽」和「金錢」二者之間掙扎了片刻，終于還是金錢得勝，他決定要典妻了。然而因爲代價不像他所希望的那麼多，于是在「名譽」的辯解下，他覺得典妻這事倒底不好。這辯解是他失敗（典妻不成）後的自欺。主宰他的，到底還是金錢，不是什麼抽象的名譽。

假使我們說慘霧所表現的是一個原始性的宗法的農村（在這裏，個人主義是被宗法思想壓住的，）那麼，賭徒吉順所表現的就是一個經濟勢力超於封建思想以上的蛻形期的鄉鎮，而這經濟力卻不是生產的，是消費的，破壞的。

九

因爲這一篇「導言」的目的，只想說明新文學第一個「十年」裏創作小說發展的概況，以及這一時期文學上幾個主要的傾向，所以我不打算再嚕囌地把上面不曾講到過的作家一一講幾句了。這幾位沒有講到的作家，雖

然或者是所作不多，或者是他在新文學小說以外的部門貢獻得更大，或者是應當放在第二個「十年」裏，但是他們在這一時期的貢獻有牠的歷史的價值，並且給當時的青年作者以很多技術上的榜樣。為要指出過去這十年中曾經有多少作家從各方面把我們這小說一部門裝點得花團錦簇，我們這本書裏一定不能夠缺少了他們的作品，然而我請讀者自己去欣賞罷，我不再嚕嗦地講我的感想了。（註）

但在結束本文以前，我要再請讀者注意，因為本書的範圍限於文學研究會的各位小說作家，所以這篇「導言」的論述也不得不以此為範圍。在這一時期的文學上的重要傾向中，我沒有講到創造社以及其他文學團體。不用說，創造社以及其他文學團體是代表了這一時期整個文壇上的幾個最大的傾向的，但是我這裏卻包括不進去，這要請讀者去讀本叢書的小說二集和三集的導言。還有文藝理論，詩，戲曲，散文等專輯。

三月十日，一九三五。

（註）這裏介紹他們已經出版的單行本：鄭振鐸家庭的故事（開明，大多數是一九二六年以後的作品。）羅黑芷醉裏（商務，）春日（開明，有一九二六年的作品。）黎烈文舟中（泰東。）趙景深梔子花球（北新）敬隱漁瑪麗（商務）許志行孤墳（亞東）李劼人同情（中華。）徐志摩輪盤（中華）王任叔殉（泰東。）監獄，阿貴流浪記，在沒落中（樂華，）破屋（新學。）



現代小說導論（二）

魯迅

——彌灑莽原狂飆等文學團體諸作家——



一

凡是關心現代中國文學的人，誰都知道『新青年』是提倡『文學改良』，後來更進一步而號召『文學革命』的發難者。但當一九一五年九月中在上海開始出版的時候，卻全部是文言的。蘇曼殊的創作小說，陳嘏和劉半農的翻譯小說，都是文言。到第二年，胡適的『改良文學芻議』發表了，作品也只有胡適的詩文和小說是白話。後來白話作者逐漸多了起來，但又因爲『新青年』其實是一個論議的刊物，所以創作並不怎樣著重，比較旺盛的只有白話詩；至於戲曲和小說，也依然大抵是翻譯。

在這裏發表了創作的短篇小說的，是魯迅。從一九一八年五月起，『狂人日記』『孔乙己』『藥』等，陸續的出現了，算是顯示了『文學革命』的實績，又因那時的認爲『表現的深切和格式的特別』，頗激動了一部分青年讀者的心。然而這激動，卻是向來怠慢了紹介歐洲大陸文學的緣故。一八三四年頃，俄國的果戈理（N. Gogol）就已經寫了『狂人日記』；一八八三年頃，尼采（Fr. Nietzsche）也早借了蘇魯支（Zarathustra）的嘴，說過『你們已經走了從蟲豸到人的路，在你們裏面還有許多份是蟲豸。你們做過猴子，到了現在，人還尤其猴子，無論比那一個猴子』的。而且『藥』的收束，也分明的留著安特萊夫（L. Andreev）式的陰冷。但後起的『狂人日記』意在暴露家族制度和禮教的弊害，卻比果戈理的憂憤深廣，也不如尼采的超人的渺茫。此後雖然脫離了外國作家的影響，技巧稍爲圓熟，刻劃也稍加深切，如『肥皂』『離婚』等，但一面也減少了熱情，不爲讀者們所注意了。

從『新青年』上，此外也沒有養成什麼小說的作家。

較多的倒是在『新潮』上。從一九一九年一月創刊，到次年主幹者們出洋留學而消滅的兩個年中，小說作者就有汪敬熙，羅家倫，楊振聲，俞平伯，歐陽予倩和葉紹鈞。自然，技術是幼稚的，往往留存着舊小說上的寫法和情調；而且平鋪直敘，一瀉無餘；或者過於巧合，在一剎時中，在一個人上，會聚集了一切難堪的不幸。然而又有一種共同前進的趨向，是這時的作者們，沒有一個以為小說是脫俗的文學，除了為藝術之外，一無所為的。他們每作一篇，都是『有所為』而發，是在用改革社會的器械，——雖然也沒有設定終極的目標。

俞平伯的『花匠』以為人們應該屏絕矯揉造作，任其自然，羅家倫之作則在訴說婚姻不自由的苦痛，雖然稍嫌淺露，但正是當時許多智識青年們的公意；輸入易卜生（H. Ibsen）的『娜拉』和『羣鬼』的機運，這時候也恰恰成熟了，不過還沒有想到『人民之敵』和『社會柱石』。楊振聲是極要描寫民間疾苦的；汪敬熙並且裝着笑容，揭露了好學生的秘密和苦人的災難。但究竟不免伸縮於描寫身邊瑣事和小民生活之間。後來，歐陽予倩致力於劇本去了；葉紹鈞却有更遠大的發展。汪敬熙又在『現代評論』上發表創作，至一九二五年，自選了一本『雪夜』，但他好像終於沒有自覺，或者忘却了先前的奮鬥，以為他自己的作品，是並無『什麼批評人生的意義的』了。序中有云——

『我寫這些篇小說的時候，是力求着去忠實的描寫我所見的幾種人生經驗。我只求描寫的忠實，不攙入絲毫批評的態度。雖然一個人敘述一件事實之時，他的描寫是免不了受他的人生觀之影響，但我總是在可能

的範圍之內，竭力保持一種客觀的態度。

『因爲持了這種客觀態度的緣故，我這些短篇小說是不會有什麼批許人生的意義。我只寫出我所見的幾種經驗給讀者看罷了。讀者看了這些小說，心中對於這些種經驗有什麼評論，是我所不問的。』

楊振聲的文筆，却比『漁家』更加生發起來，但恰與先前的戰友汪敬熙站成對蹠：他『要忠實於主觀，』要用人工來製造理想的人物而且憑自己的理想還怕不够，又請教過幾個朋友，删改了幾回，這才完成一本中篇小說『玉君，』那自序道——

『若有人問玉君是真的，我的回答是沒有一個小說家說實話的。說實話的是歷史家，說假話的纔是小說家。歷史家用的是記憶力，小說家用的是想像力。歷史家取的是科學態度，要忠實於客觀；小說家取的是藝術態度，要忠實於主觀。一言以蔽之，小說家也如藝術家，想把天然藝術化，就是要以他理想與意志去補天然的缺陷。』

他先決定了『想把天然藝術化，』唯一的方法是『說假話，』『說假話的纔是小說家。』於是依照了這定律，並且博採衆議，將『玉君』創造出來了。然而這是一定的：不過一個傀儡，她的降生也就是死亡。我們此後也不再見這位作家的創作。

二

『五四』事件一起，這運動的大本營的北京大學負了盛名，但同時也遭了艱險。終於，『新青年』的編輯中樞不得不復歸上海，『新潮』羣中的健將，則大抵遠遠的到歐美留學去了，『新潮』這雜誌，也以雖有大吹大擂的預告，卻至今還未出版的『名著紹介』收場；留給國內的社員的，是一萬部『孑民先生言行錄』和七千部『點滴』。創作衰歇了，為人生的文學自然也衰歇了。

但上海卻還有着為人生的文學的一羣，不過也崛起了為文學的文學的一羣。這裏應該提起的，是彌灑社。牠在一九二三年三月出版的『彌灑』(Musai)上，由胡山源作的『宣言』(『彌灑臨凡曲』)告訴我們說——

『我們乃是藝文之神；
我們不知自己何自而生，
也不知何為而生：
……
我們一切作為只知順着我們的 Inspiration！』

到四月出版的第二期第一頁上便分明的標出了這是『無目的無藝術觀不討論不批評而祇發表順靈感所創造的文藝作品的月刊』，即是一個脫俗的文藝團體的刊物。但其實，是無意中有着假想敵的，陳德徵的『編輯餘談』說：『近來文學作品也有商品化的，所謂文學研究者，所謂文人，都不免帶有幾分販賣者底色彩，這是我們所深惡而且深以為痛心疾首的一件事。……』就正是和討伐『壟斷文壇』者的大軍一鼻孔出氣的檄文。這時候，凡是

要獨樹一幟的，總打着憎惡『庸俗』的幌子。

一切作品，誠然大抵很致力於優美，要舞得『翩躚廻翔』，唱得『宛轉抑揚』，然而所感覺的範圍都頗爲狹窄。不免咀嚼着身邊的小小的悲歡，而且就看這小悲歡爲全世界。在這刊物上，作爲小說作者而出現的，是胡山源，唐鳴時，趙景澐，方企留，曹貴新；錢江春和方時旭，却只能算作速寫的作者。從中最特出的是胡山源，他的一篇『睡』，是實踐宣言，籠罩全群的佳作，但在『櫻桃花下』（第一期）却正如這面的過度的睡覺一樣，顯出那面的病的神經過敏來了。『靈感』也究竟要露出目的的，趙景澐的『阿美』，雖然簡單，雖然好像不能『無所爲』，却強有力的寫出了連敏感的作者們也忘却的『丫頭』的悲慘短促的一世。

一九二四年中發祥於上海的淺草社，其實也是『爲藝術而藝術』的作家團體，但他們的季刊，每一期都顯示着努力：向外，在攝取異域的營養，向內，在挖掘自己的魂靈，要發見心靈的眼睛和喉舌，來凝視這世界，將眞和美歌唱給寂寞的人們。韓君格，孔襄我，胡絮若，高世華，林如稷，徐丹歌，顧璀，莎子，亞士，陳翔鶴，陳煒謨，竹影女士，都是小說方面的工作者；連後來是中國最爲傑出的抒情詩人馮至，也曾發表他幽婉的名篇。次年，中樞移入北京，社員好像走散了一些，『淺草』季刊改爲篇葉較少的『沉鐘』週刊了，但銳氣並不稍衰，第一期的肩端就引着吉辛(G. Gissing)的堅决的句子——

『而且我要你們一齊都證實……

我要工作啊，一直到我死之一日。』

但那時覺醒起來的智識青年的心情，是大抵熱烈，然而悲涼的，即使尋到一點光明，『徑一周三』，却是分明的看見了周圍的無涯際的黑暗。攝取來的異域的營養又是『世紀末』的果汁：王爾德（Oscar Wilde），尼采（Fr. Nietzsche），波特萊爾（Ch. Baudelaire），安特萊夫（L. Andrev）們所安排的。『沉自己的船』還要在絕處求生，此外的許多作品，就往往『春非我春，秋非我秋』，玄髮朱顏，低唱着飽經憂患的不欲明言的斷腸之曲。雖是馮至的飾以詩情，莎子的託辭小草，還是不能掩飾的。凡這些，似乎多出於蜀中的作者，蜀中的受難之早，也即此可以想見了。

不過這群中的作者們也未嘗自餒。陳煒謨在他的小說集『爐邊』的『Proem』裏說——

『但我不要這樣；生活在我還在剛開頭，有許多命運的猛獸正在那邊張牙舞爪等着我在。可是這也不用怕。人雖不必去崇拜太陽，但何至於懦怯得連暗夜也要躲避呢？怎的，禿筆不會寫在破紙上麼？若干之年後，回想此時的我，即不管別人，在自己或也可值眷念罷，如果值得憶念的地方便應該憶念。』……

自然，這仍是無可奈何的自慰的傷心之言，但在事實上，沉鐘社却確是中國的最堅韌，最誠實，掙扎得最久的團體。牠好像真要如吉辛的話，工作到死掉之一日；如『沉鐘』的鑄造者，死也得在水底裏用自己的腳敲出洪大的鐘聲。然而他們並不能做到，他們是活着的，時移世易，百事俱非；他們是要歌唱的，而聽者却有的睡眠，有的槁死，有的流散，眼前只剩下一片茫茫白地，於是也只好在風塵澒洞中，悲哀孤寂地放下了他們的箜篌了。

後來以『廢名』出名的馮文炳，也是在『淺草』中略見一斑的作者，但並未顯出他的特長來。在一九二五年

出版的『竹林的故事』裏，才見以冲淡爲衣，而如著者所說，仍能『從他們當中理出我的哀愁』的作品。可惜的是大約作者過於珍惜他有限的『哀愁』了，不久就更加不欲像先前一般的閃露，於是從率直的讀者看來，就只見其有意低徊，顧影自憐之態了！

馮沅君有一本短篇小說集『卷施』——是『拔心不死』的草名，也是一九二三年起，身在北京，而以『淦女士』的筆名，發表於上海創造社的刊物上的作品。其中的『旅行』是提煉了『隔絕』和『隔絕之後』（並在『卷施』內）的精粹的名文，雖嫌過於說理，卻還未傷其自然。那『我很想拉他的手，但是我不敢，我只敢在間或車上的電燈被震動而失去牠的光的時候，因爲我害怕那些搭客們的注意，可是我們又自己覺得很驕傲的，我們不客氣的以全車中最尊貴的人自命。』這一段，實在是五四運動直後，將毅然和傳統戰鬥，而又怕敢毅然和傳統戰鬥，遂不得不復活其『纏綿悱惻之情』的青年們的眞實的寫照。和『爲藝術而藝術』的作品中的主角，或誇耀其頹唐，或衒鬻其才緒，是截然兩樣的。然而也可以很歸於平安。陸侃如在『卷施』再版後記裏說：『「淦」訓「沈」，取莊子「陸沈」之義。現在作者思想變遷，故再版時改署沅君。……祇因作者秉性疏懶，故託我代說。』誠然，三年後的『春痕』就只剩了散文的斷片了，更後便是關於文學史的研究。這使我又記起匈牙利的詩人彼兌菲（Petöfi Sandor）題B S夫人照像的詩來——

『聽說你使你的男人很幸福，我希望不至於此，因爲他是苦惱的夜鶯，而今沈默在幸福裏了。苛待他罷，使他因此常常唱出甜美的歌來。』

我並不是說苦惱是藝術的淵源，為了藝術，應該使作家們永久陷在苦惱裏。不過在彼兌非的時候，這話是有些眞實的；在十年前的中國，這話也有些眞實的。

三

在北京這地方，——北京雖然是『五四運動』的策源地，但自從支持着『新青年』和『新潮』的人們，風流雲散以來，一九二〇至二二年這三年間，倒顯着寂寞荒涼的古戰場的情景。『晨報副刊』後來是『京報副刊』露出頭角來了，然而都不是怎麼注重文藝創作的刊物，牠們在小說一方面只紹介了有限的作家：蹇先艾，許欽文，王魯彥，黎錦明，黃鵬基，尙鉞，向培良。

蹇先艾的作品是簡樸的，如他在小說集『朝霧』裏說——

『……我已經是滿過二十歲的人了，從老遠的貴州跑到北京來，灰沙之中彷徨了也快七年，時間不能說不長，怎樣混過的，幷自身都茫然不知。是這樣匆匆地一天一天的去了，童年的影子越發模糊消淡起來，像朝霧似的，裊裊的飄失，我所感到的只有空虛與寂寞。這幾個歲月除近兩年信筆塗鴉的幾篇新詩和似是而非的小說之外，還做了什麼呢？每一回憶，終不免有點慘澹撞擊心頭。所以現在決然把這個小說集付印了，……藉以紀念從此闊別的可愛的童年。……若果不失赤子之心的人們肯毅然光顧，或者從中間也尋得出一點幼稚的風味來罷？……』

誠然，雖然簡樸，或者如作者所自謙的『幼稚，』但很少文飾，也足夠寫出他心曲的哀愁。他所描寫的範圍是狹小的，幾個平常人，一些瑣屑事，但如『水葬，』卻對我們展示了『老遠的貴州』的鄉間習俗的冷酷，和出於這冷酷中的母性之愛的偉大，——貴州很遠，但大家的情境是一樣的。

這時——一九二四年——偶然發表作品的還有裴文中和李健吾。前者大約並不是向來留心創作的人，那篇『戎馬聲中』卻拉雜的記下了游學的青年，爲了砲火下的故鄉和父母而驚魂不定的實感。後者的『終條山的傳說』是絢爛了，雖在十年以後的今日，還可以看見那藏在用口碑織就的華服裏面的身體和魂靈。

蹇先艾敍述過貴州，裴文中關心着榆關，凡在北京用筆寫出他的胸臆來的人們，無論他自稱爲用主觀或客觀，其實往往是鄉土文學，從北京這方面說，則是僑寓文學的作者。但這又非如勃蘭兌斯（G. Brandes）所說的『僑民文學，』僑寓的只是作者自己，卻不是這作者所寫的文章，因此也只見隱現着鄉愁，很難有異域情調來開拓讀者的心胸，或者眩耀他的眼界。許欽文自名他的第一本短篇小說集爲『故鄉，』也就是在不知不覺中自招爲鄉土文學的作者，不過在還未開手來寫鄉土文學之前，他卻已被故鄉所放逐，生活驅逐他到異地去了，他只好回憶『父親的花園，』而且是已不存在的花園，因爲回憶故鄉的已不存在的事物，是比明明存在，而只有自己不能接近的事物較爲舒適，也更能自慰的——

『父親的花園最盛的幾年距今已有幾時，已難確切的計算。當時的盛況雖曾照下一像，如今掛在父親的房裏，無奈爲時已久，那時鄉間的攝影又很幼稚，現已模胡莫辨了。掛在牠旁邊的芳姊的遺像也已不大清楚，惟

有父親題在像上的字句却很明白：「性既執拗，遇復可憐，一朝痛割，我獨何堪！」

我想父親的花園就是能夠重行種起種種的花來，那時的盛況總是不能恢復的了，因爲已經沒有了芳姊。」

無可奈何的悲憤，是令人不得不捨棄的，然而作者仍不能捨棄，沒有法，就再尋得冷靜和詼諧來做悲憤的衣裳；裹起來了，聊且當作「看破。」並且將這手段用到描寫種種人物，尤其是青年人物去。因爲故意的冷靜，所以也刻深，而終不免帶着令人疑慮的嬉笑。「雖有忮心，不怨飄瓦，」冷靜要死靜；包着憤激的冷靜和詼諧，是被觀察和被描寫者所不樂受的，他們不承認他是一面無生命，無意見的鏡子。於是他也往往被排進諷刺文學作家裏面去，尤其是使女士們皺起了眉頭。

這一種冷靜和詼諧，如果滋長起來，對於作者本身其實倒是危險的。他也能活潑的寫出民間生活來，例如「石宕，」但可惜不多見。

看王魯彥的一部分的作品的題材和筆致，似乎也是鄉土文學的作家，但那心情，和許欽文是極其兩樣的。許欽文的苦惱的是失去了地上的「父親的花園，」他所煩寃的却是離開了天上的自由的樂土。他聽得「秋雨的訴苦」說——

「地太小了，地太髒了，到處都黑暗，到處都討厭。人人祇知道愛金錢，不知道愛自由，也不知道愛美。你們人

類的中間沒有一點親愛，祇有仇恨。你們人類，夜間像猪一般的甜甜蜜蜜的睡着，白天像狗一般的爭鬥着，撕打着……

『這樣的世界，我看得慣嗎？我爲什麼不應該哭呢？在野蠻的世界上，讓野獸們去生活着罷，但是我不，我們不……唔，我現在要離開這世界，到地底去了……』

這和愛羅先珂（V. Eroshenko）的悲哀又彷彿相像的，然而又極其兩樣。那是地下的土撥鼠，欲愛人類而不得，這是太空的秋雨，要逃避人間而不能。他只好將心還給母親，才來做『人』，騙得母親的微笑。秋天的雨，無心的「人」和人間社會是不會有情愫的。要說冷靜，這才眞是冷靜；這才能够和『託爾斯小』的無抵抗主義一同抹殺『牛克斯』的鬥爭說和『達我文』的進化說一併嘲弄『克魯屁特金』的互助論；對專制不平，但又向自由冷笑。作者是往往想以詼諧之筆出之的，但也因爲太冷靜了，就又往往化爲冷話，失掉了人間的詼諧。

然而，『人』的心是究竟還不盡的，『柚子』一篇雖然爲湘中的作者所不滿，但在玩世的衣裳下，還閃露着地上的憤懣，在王魯彥的作品裏，我以爲倒是最爲熱烈的了。

我所說的這湘中的作家是黎錦明，他大約是自小就離開了故鄉的，在作品裏，很少鄉土氣息，但蓬勃着楚人的敏感和熱情。他一早就在『社交問題』裏，對易卜生一流的解放論者擲了斯忑林培黎（A. Strindberg）式的投槍；但也能精緻而明麗的說述兒時的『輕微的印象。』待到一九二六年，他布告不滿於自己了，他在『烈火』再版的自序上說——

『在北京生活的人們，如其有靈魂，他們的靈魂恐怕未有不染遍了灰色罷，自然，「烈火」卽在這情形中寫成，當我去年春時來到上海，我的心境完全變了，對於它，只有遺棄的一念……』

他判過去的生活爲灰色，以早期的作品爲童騃了。果然，在此後的『破壘集』中，的確很換了些披掛，有含譏的輕妙的小品，但尤其顯出好的故事作者的特色來；有時如中國的『磊砢山房』主人（屠紳）的瑰奇；有時如波蘭的顯克微支（H. Sienkiewicz）的警拔，卻又不以失望收場，有聲有色，總能使讀者欣然終卷。但其失，則又卽在主旨居陸離光怪的裝飾之中，時或永被沈埋，倘一顯現，便又見得鶻突了。

『現代評論』比起日報的副刊來，比較的着重於文藝，但那些作者，也還是新潮社和創造社的老手居多。凌叔華的小說，卻發祥於這一種期刊的，她恰和馮沅君的大膽，敢言不同，大抵很謹愼的，適可而止的描寫了舊家庭中的婉順的女性。卽使間有出軌之作，那是爲了偶受着文酒之風的吹拂，終於也回復了她的故道了。這是好的，——使我們看見和馮沅君，黎錦明，川島，汪靜之所描寫的絕不相同的人物，也就是世態的一角，高門巨族的精魂。

四

一九二五年十月間，北京突然有『莽原社』出現，這其實不過是不滿於『京報副刊』編輯者的一羣，另設『莽原』週刊，卻仍附『京報』發行，聊以快意的團體。奔走最力者爲高長虹，中堅的小說作者也還是黃鵬基，尚鉞，向培良三個；而魯迅是被推爲編輯的。但聲援的很不少，在小說方面，有文炳，沅君，霽野，靜農，小酩，青雨等。到十一月，

『京報』要停止副刊以外的小幅了，便改爲半月刊，由未名社出版，其時所紹介的新作品，是描寫着鄉下的沈滯的氛圍氣的魏金枝之作：『留下鎭上的黃昏』。

但不久這『莽原社』內部衝突了，長虹一流，便在上海設立了狂飇社。所謂『狂飇運動』，那草案其實是早藏在長虹的衣袋裏面的，常要乘機而出，先就印過幾期週刊；那『宣言』又曾在一九二五年三月間的『京報副刊』上發表，但尙未以『超人』自命，還帶着並不自滿的聲音——

『黑沈沈的暗夜，一切都熟睡了，死一般的，沒有一點聲音，一件動作，闃寂無聊的長夜呵！

這樣的，幾百年幾百年的時期過去了，而晨光沒有來，黑夜沒有止息。

死一般的，一切的人們，都沈沈的睡着了。

於是有幾個人，從黑暗中醒來，便互相呼喚着；

——時候到了，期待已經够了。

——是呵，我們要起來了，我們呼喚着使一切不安於期待的人們也起來罷。

——若是晨光終於不來，那麼，也起來罷。我們將點起燈來，照耀我們幽暗的前途。

——軟弱是不行的，睡着希望是不行的。我們要作强者，打倒障礙或者被障礙壓倒。我們並不懼怯，也不躱避。

這樣呼喚着，雖然是微弱的罷，聽呵，從東方，從西方，從南方，從北方，隱隱的來了强大的應聲，比我們更要强

大的應聲。

一滴水泉可以作江河之始流，一片樹葉之飄動可以兆暴風之將來，微小的起源可以生出偉大的結果。因爲這個緣故，我們的週刊便叫作『狂飈』。

不過後來卻日見其自以爲『超越』了。然而擬尼采樣的彼此都不能解的格言式的文章，終於使週刊難以存在，可記的也仍然只是小說方面的黃鵬基，尚鉞，——其實是向培良一個作者而已。

黃鵬基將他的短篇小說印成一本，稱爲『荊棘』，而第二次和讀者相見的時候已經改名『朋其』了。他是首先明白暢快的主張文學不必如奶油，應該如刺，文學家不得頹喪，應該剛健的人。他在『刺的文學』（『莽原』週刊二十八期）裏，說明了『文學絕不是無聊的東西』，『文學家並不一定就是得天獨厚的特等民族，也不是成天哭泣的鮫人』，他說——

『我以爲中國現代的作品，應該是像一叢荊棘。因爲在一片沙漠裏，憧憬的花都會慢慢地消滅的，社會生出荊棘來，他的葉是有刺的，他的莖是有刺的，以至於他的根也是有刺的。——請不要拿植物生理來反駁我——一篇作品的思想，的結構，的練句，的用字，都應該把我們常常感覺到的刺的意味兒表現出來，眞的文學家……應該先站起來，使我們不得不站起來。他應該充實自己的力，讓人們怎樣充實他自己的力，知道他自己的力，表現他自己的力。一篇作品的成功至少要使讀者一直讀下去無暇辨文字的美惡，——惡劣的感覺，固然不好，就是美妙的感覺，也算失敗。——而要想因循，苟且而不得。怎樣抓著他的病的深處，就很利害地刺他一下。一般

整飾的結構，平凡的字句，會使他跑到旁處去的，我們應該反對。

『「沙漠裏遍生了荆棘，中國人就會過人的生活了！」是我相信的。』

朋其的作品的確和他的主張並不怎麼背馳，他用流利而詼諧的言語暴露，描畫，諷刺着各式人物，尤其是智識者層。他或者裝着傻子，說出青年的思想來，或者化爲渝腿，跑進闊佬們的家裏去。但也許因爲力求生動，流利的緣故罷，抉剔就不能深，而且結末的特地裝置的滑稽，也往往毀損掉全篇的力量。諷刺文學是能死於自身的故意的戲笑的。不久他又『自招』（『荆棘』卷首）道：『寫出「刺的文學」四字，也不過因了每天對於霸王鞭的欣賞，和自已的「生也不辰」，未能十分領略花的意味兒，』那可大有徘徊之狀了。此後也沒有再看見他『刺的文學』

尚鉞的創作，也是意在譏刺，而且暴露，搏擊的，小說集『斧背』之名，便是自提的綱要。他創作的態度，比朋其嚴肅，取材也較爲廣泛，時時描寫着風氣未開之處——河南信陽——的人民。可惜的是爲才能所限，那斧背就太輕小了，使他爲公和爲私的打擊的效力，大抵失在由於器械不良，手段生澀的不中裏。

向培良當發表他第一本小說集『飄渺的夢』時，一首開就說——

『時間走過去的時候，我的心靈聽見輕微的足音，我把這個很拙笨地移到紙上去了，這就是我這本小冊子的來源罷！』

的確，作者向我們敍述着他的心靈所聽到的時間的足音，有些是藉了兒童時代的天眞的愛和憎，有些是藉着羈旅時候的寂寞的聞和見，然而他並不『拙笨，』卻也不矯揉造作，只如熟人相對，娓娓而談，使我們在不甚操心的

傾聽中感到一種生活的色相。但是，作者的內心是熱烈的，倘不熱烈，也就不能這麼平靜的娓娓而談了，所以他雖然間或休息於過去的『已過失去的童心』中，却終於愛了現在的『在强有力的憎惡後面發現更强有力的愛』的『虛無的反抗者』，向我們紹介了强有力的『我離開十字街頭』。下面這一段就是那不知名的反抗者的自述的憎惡——

『為什麼我要跑出北京？這個我也說不出很多的道理。總而言之：我已經討厭了這古老的虛偽的大城。在這裏面游離了四年之後，我已經刻骨地討厭了這古老的虛偽的大城。在這裏面，我只看見請安，打拱，要皇帝，恭維執政——卑怯的奴才！卑劣，怯懦，狡猾以及敏捷的逃躲，這都是奴才們的絕技！厭惡的深感在我口中，好似生的腥魚在我口中一般；我需要嘔吐，於是提着我的棍走了。』

在這里聽到了尼采聲，正是狂飆社的進軍的鼓角。尼采教人們準備着『超人』的出現，倘不出現，那準備便是空虛。但尼采却自有其下場之法的：發狂和死。否則，就不免安於空虛，或者反抗這空虛，即使在孤獨中毫無『末人』的希求溫暖之心，也不過蔑視一切權威，收縮而為虛無主義者（Nichlist）。然而巴扎羅夫（Bazarov）是相信科學的；他為醫術而死，一到所蔑視的並非科學的權威而是科學本身，那就不免成為沙寧（Sanin）之徒，只好以一無所信為名，無所不為為實了。但狂飆社却僅止於『虛無的反抗』，不久就散了隊，現在所遺留的，只有向培良的這響亮的戰叫，說明着牛綏惠略夫（Sheveriov）式的『憎惡』的前途。

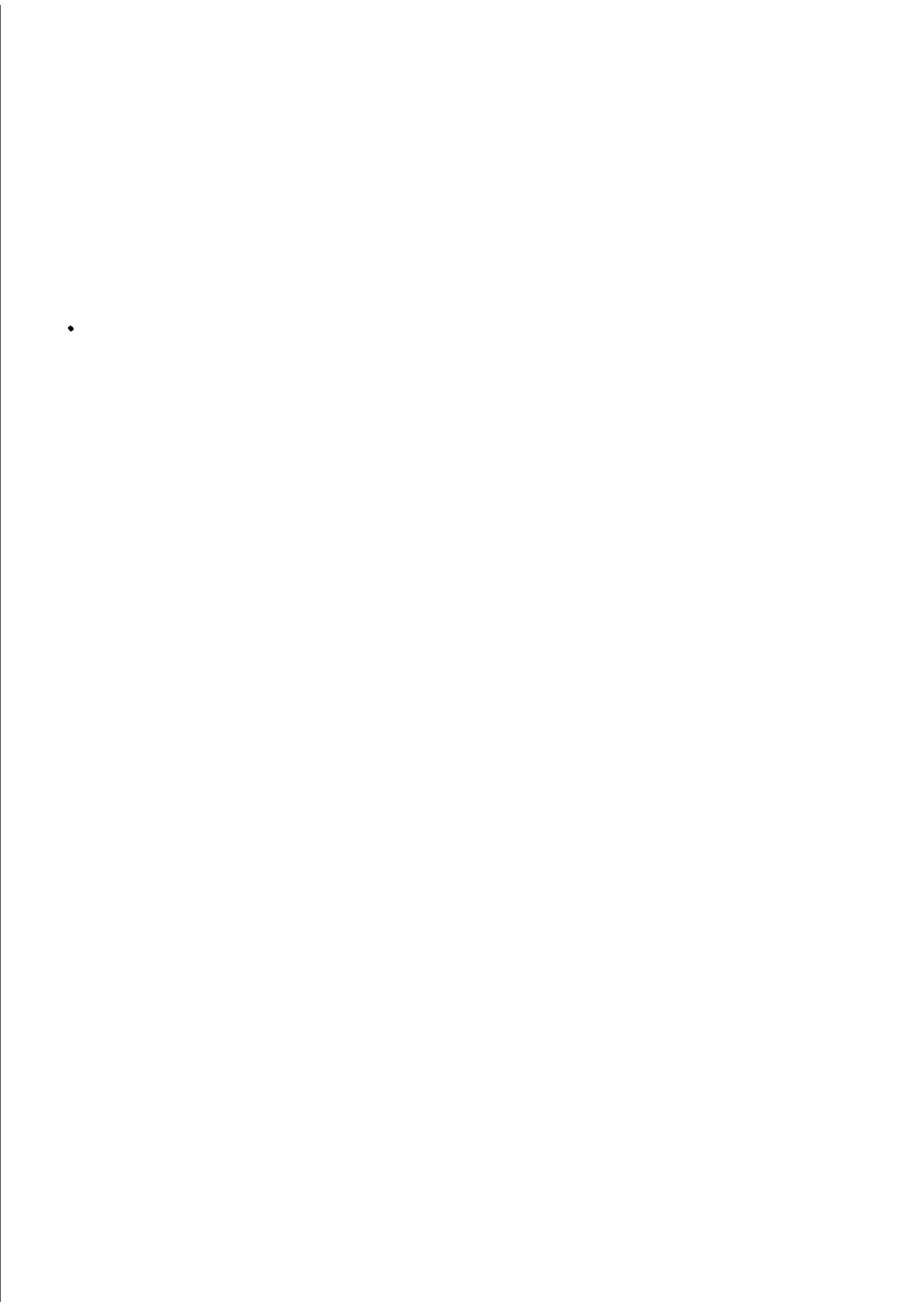
未名社却相反，主持者韋素園，是寧願作為無名的泥土，來栽植奇花和喬木的人，事業的中心，也多在外國文學

的譯述。待到接辦『莽原』後，在小說方面，魏金枝之外，又有李霽野，以銳敏的感覺創作，有時深而細，眞如數着每一片葉脈，但因此就往往不能廣，這也是孤寂的發掘者所難以兩全的。臺靜農是先不想到寫小說，後不願意寫小說的人，但爲了韋素園的獎勵，又爲了『莽原』的索稿，他挨到一九二六年，也只得動手了。『地之子』的後記裏自己說——

『那時我開始寫了兩三篇，預備第二年用。素園看了，他很滿意我從民間取材；他遂勸我專在這一方面努力，並且舉了許多作家的例子。其實在我倒不大樂於走這一條路。人間的酸辛和悽楚，我耳邊所聽到的，目中所看見的，已經是不堪了；現在又將它用我的心血細細地寫出，能說這不是不幸的事麼？同時我又沒有生花的筆，能够獻給我同時代的少男少女以偉大的歡欣。』

此後還有『建塔者』。要在他的作品裏吸取『偉大的歡欣』，誠然是不容易的，但他却貢獻了文藝，而且在爭寫着戀愛的悲歡，都會的明暗的那時候，能將鄉間的死生，泥土的氣息，移在紙上的，也沒有更多，更勤於這作者的了。

一九三五年三月二日寫訖。



現代小說導論(三)

——創造社諸作家——

鄭伯奇



一

美國心理學家史丹萊·霍爾（Stanley Hall）提倡發生心理（Genetic Psychology）的學說。他以爲人類的進化，是將以前已經通過了的進化過程反復一番而後前進的。文明人的兒童反復着野蠻人的過程，人類的胎兒又反復着動物的過程。這不過是一種臆說，而在教育思想上曾經發生過相當的影響。

若把這個臆說大胆地應用在文化史上面，我們也可以說，人類文化的進步，是將以前已經通過了的進化過程反復一番而後前進的。在文化落後的國家或民族，這種現象更爲顯著。十九世紀後半紀勃興的國家和民族，如日本，如德意志，如愛爾蘭，不是都把英法各先進國所通過了的過程很迅速地反復過一遍嗎？

這當然只能作爲現象的說明，因爲霍爾氏的學說本是爲說明現象而成立的。在這現象背後，我們不能忘記了社會演進的必然性。

如今，讓我將這學說試應用在文學史的上面罷。

文學不過是文化的一部門。因爲它是生活和思想底交錯的具象表現，它的進展也就容易看出反復的形跡來。近代資本主義文化成立以後，浪漫主義，現實主義，象徵主義等，文學史上的幾個巨大潮流，在不同的國度裏，用不同的姿態發生出來。文化落後的國家或民族，它的文學雖在一個新的潮流之中產生，而先進國所通過了的文學進化過程，它還要反復一遍，雖然這反復的行進是很快的。

日本的已故作家坪內逍遙曾經慨歎過，日本沒有像英法德各國那樣强盛的浪漫主義的文學運動，因為日本新文學的興起是在明治三十年代，那時西歐各國已經進展到自然主義的全盛時代了。但據近來的研究，日本也有過强烈的浪漫文學運動，不過時期非常短促罷了。日本文學的進化過程也免不了將西歐各國已通過的陳蹟，作一番匆促的反覆。

中國新文學的產生比日本相差還將近半個世紀。新青年才開始提倡白話文的時候，在西歐是象徵主義已經到了末期，即在日本，自然主義早已失了威權。而新青年諸君子所提倡的，和十八世紀法國的啓蒙文學，英國的湖畔詩人所抱的思想並沒有大的差異：我們歡迎賽先生和德先生，我們要用自己講的話來寫自己的文學。

但進化過程中的反覆是很快的。而這快速的度率和落後的程度可說是反比例的。越是落後的國度，這種進化中的反覆來得越快。在日本，日本浪漫派的健將會一變而成為自然主義的開山祖師，像島崎藤村，像田山花袋，像德田秋聲都是有這樣經歷的人物。在中國，這反覆是更快了。由新青年的白話文學運動到五卅事件，約略不過十年光景，在這短短的十年中，中國的新文學曾經過怎樣的飛躍，這是留心文學動向的人誰都曉得的。

現在，回顧這短短十年間，中國文學的進展，我們可以看出西歐二百年中的歷史在這裏很快地反覆了一番。這不是說中國的新文學已經成長到和西歐各國同一的水準。落後的國家雖然急起直追也斷不能一躍而躋於先進之列。尤其是文學藝術方面，精神遺產的微薄常常使後進國暴露出牠的弱點。我們只想指出這短短十年中間，西歐兩世紀所經過了的文學上的種種動向，都在中國很匆促地而又很雜亂地出現過來。

假使把這短短的十年分成兩期再下觀察的時候，這雜亂的經過也許可以理出一點眉目來罷。矛盾說：

「現在我們回顧民國六年（一九一七）到民國十年（一九二一）這五年的期間，（這是中國新文學史上第一個「十年」的前半期）總算覺得那時的創作界很寂寞似的。作者固然不多，發表的機關也寥寥可數。然而再看看那時期的後半的五年（一九二二到一九二六），那情形可就大不同了。從民國十一年起（一九二二）一個普遍的全國的文學的活動開始到來」（中國新文學大系·小說一集導言）

這觀察大致是準確的。前半期創作界的「寂寞」正表示出那期間中國的新文學還在啓蒙運動時期。「不多」的幾個作者，大概也都保持着啓蒙運動者的態度。當然，「後半的五年」「普遍的全國的文學活動」是在這裏胚胎着。後來的許多作者已經在那裏練習身手，許多文學團體已經在暗中準備隊列。

由一九二二到一九二六這後半的五年，情形的確「大不同了」。不僅是「一個普遍的全國的文學的活動開始到來，」而且十九世紀到二十世紀這百多年來在西歐活動過了的文學傾向也紛至沓來地流入到中國。浪漫主義，現實主義，象徵主義，新古典主義，甚至表現派，未來派等尚未成熟的傾向都在這五年間在中國文學史上露過一下面目。

從來一般人認爲中國的新文學運動的兩種最大的傾向是「人生派」和「藝術派」，這差不多已經成了一種常識。但若加以更細的分析，所謂「人生派」實接近帝俄時代的寫實派，而所謂「藝術派」實包含着浪漫主義以至表現派未來派的各種傾向。這種傾向的混合並不是同時湊成的，這裏自然有個先來後到，但這些傾向有個共

同的地方所以能夠雜居，確是不容否認的事。在這些傾向中比較長遠而最有勢力的當然是浪漫主義了。

在五四運動以後，浪漫主義的風潮的確有點風靡全國青年的形勢。「狂風暴雨」差不多成了一般青年常習的口號。當時簇生的文學團體多少都帶有這種傾向。其中，這傾向發揮得最強烈的，要算創造社了。

二、

中國新文學團體中，組織較廣，歷史較久，影響最大而對立也最強烈的，要推文學研究會和創造社。

文學研究會的性質，據茅盾說：「這個團體自始卽不曾提出集團的主張，後來也永不曾有過。牠不像外國各時代文學上新運動初期的一些具有確定的綱領的文學會，牠實在正像牠宣言所『希望』似的是一個「著作同業公會」」（新文學大系·小說一集導言）茅盾先生是文學研究會的發起人的一個，會章具在，這話當然是不錯的。但，文學研究會，誠如茅盾先生所說，「決不是『包辦』或『壟斷』文壇，像當時有些人所想像，」然而久而久之，文學研究會的成員漸漸固定了，變成了一個同人團體，那却是不容否認的。

創造社成立之初，也有過同樣的表示。郭沫若在創造季刊第一卷第二期的編輯餘談裏面說：

「自創造第一期出版後，有多少朋友寫信來要求加入問及入社的程序等等；我們能得多少朋友為我們表同情，這是我們所由衷感悅的了。

但是我們這個小社，並沒有固定的組織，我們沒有章程，沒有機關，也沒有劃一的主義。我們是由幾個朋友

隨意合攏來的，我們的主義，我們的思想，並不相同，也並不必强求相同。我們所同的，只是本着我們內心的要求，從事於文藝的活動罷了。朋友們！你們如是贊同我們這種活動，那就請來，請來同我們手兒攜着手兒走罷！我們也不要什麼介紹，也不經什麼評議，朋友們的優秀的作品，便是朋友超飛空過時空之限的黃金翅兒，你們飛來，飛來同我們一塊兒翺翔罷！」

接着，成仿吾在同刊第一卷第三期的編輯餘談上也說：

「關於我們這個小社，沫若在第二期中已經說得很明顯。我們是沒有何等制限的。朋友們！請說：這是我們大家的公有。」

但，話雖是這樣說，創造社實際上是一種同人團體，創造季刊以下各種刊物，實在是同人雜誌。這差不多已經成了定說了。

那麼，創造社是怎樣成立的？我們且看創造社方面的文獻。

成仿吾先生在創造社與文學研究會（創造季刊第一卷第四期）上說：

「沫若與我，想約幾個同志來出一種文藝上的東西，已經是三四年以前的事。那時候胡適之才着手提倡國語的文學，文學研究會這團體還沒有出世。」

這裏只不過簡單地提了一句。在創造十年中，郭沫若有更詳細的敘述。

首先，他寫一九一八年夏天，在日本福岡的海岸上碰見了張資平。他們是高等學校預科的同學，因爲高等學校

不同（資平是五高，沫若是六高）却有三年不見面了。沫若已經進了大學，資平因罷課歸國失敗，剛剛由國內回來。話題容易接觸到國內的情形。那時正是五四運動的時代，他們自然又多談到國內的文化界。他們感覺到國內沒有純文學的刊物，於是郭沫若說：

「『其實我早就在這樣想，我們找幾個人來出一種純粹的文學雜誌，採取同人雜誌的形式，專門收集文學上的作品。不用文言，用白話。……

張資平却擔心沒有人：

「出文學雜誌很好，但你那裏去找同人呢？」

「據我所曉得的我們預科同班的有一位郁達夫：……」

「哦，不錯，不錯，老郁是會做詩的，聽說他常常做舊詩到神州日報上去發表；聽說他也在做小說呢。」

「對的，我想他是可以來一個。我還曉得一位我們在岡山（註：即六高）同過學的成仿吾，他去年進了東大的造兵科，恐怕他今年也回了國，他也是很有文學趣味的，他的英文很好。他似乎也可以來一個。你可還認得些什麼文學上的朋友嗎？

然而資平却舉不出來，沫若又問：

「在大高同學（原註：指日本的帝國大學及高等學校之出身者而言）的系統以外怕還有些人材罷？」

「有或許有，但我們可不知道。」

數來數去可以作爲文學上的同人的還是只有四個人，便是郁達夫張資平成仿吾和郭沫若。

「我想就只有四個人同人雜誌也是可出的。我們每個人從每月的官費裏面抽出四五塊錢來，不是便可以做印費嗎？」

資平很贊成這個辦法，他約定就以我這兒爲中心，待學校開課了以後，訪確了仿吾和達夫的消息再策進止。』

這可說是創造社的受胎期。不久，成仿吾由國內到福岡去和郭沫若同住了一時，創造社的進行上却發生了一段頓挫。郭沫若說：

「和仿吾同居在一處，我把月前和資平二人的擬議不消說是向他提說過，他也很讚成，但他覺得是人手不够。據他的意見，東京的留學生能把中文寫通順的都沒有好幾個人，更說不上甚麼文學。他主張慢慢地蒐集同志，不必着急。」

同人雜誌的提議就這樣一時擱淺，但最初發起的幾個同人却個別的活動起來了。郭沫若在時事新報的學燈上發表詩作，張資平在學藝上發表小說，郁達夫也向上海各報上投稿，只有成仿吾默默地寫了些詩和小說給同人傳觀而已。

因爲學燈編者宗白華的介紹，郭沫若田漢兩人成了朋友。他們三個人的交游，後來留下了一部三葉集作爲紀念。而且郭田兩人的接近，爲後來組織同人雜誌也添了一個推進的因子。

在一九二一年正月十八日郭沫若寄給田漢的信上，有這麼一段話：

「成仿吾君你近來會過沒有？他去年有信來，說有幾位朋友（都是我能信任的）想出一種純文藝的雜誌，要約你和我加入。他曾經和你商權過莫有？（中略）京都方面底朋友也可有三四人加入。我在二月間擬往京都——我昨天寫到此處便住了筆，今天往校內去取信，成仿吾君竟有一封信來，我纔知道他已經和你商量過來。其後，的進行怎麼樣了？

我等你來信，再商量以後的辦法。」

其實，這封信，沫若寫得很客氣。他說「要約你和我，」實際上，他是「想出一種純文藝的雜誌」的第一個發起人。大概那時候東京方面的朋友更加熱心一點，因為仿吾「和達夫同在東大，張資平那時候也在東大的地質科。沫若說的「能夠信任的幾位朋友」便是指他們。」「那個「想出一種純文藝的雜誌」的計畫，便是博多灣上的舊議的復活了。「京都方面底朋友也可有三四人加入，」據沫若說，「便是說的鄭伯奇穆木天張鳳舉徐祖正諸人。」

東京方面想出純粹文藝雜誌的計畫到底怎樣了呢？郭沫若在創造十年上說：

「據仿吾先後寫來的信，說他們在東京在達夫的寄宿處開過兩三次會，第一次壽昌出了席，討論的結果是壽昌自行担任在國內找出版處，並要邀約些國內的朋友來參加。第二次開會時壽昌沒有出席，出版處的消息也沒有下文。」

事實的真相後來明白了。據左舜生說：

「壽昌在二月間有信來，託我在我出版處，我也奔走了幾家，中華書局不肯印，亞東不肯印；大約商務也怕是不肯印的。」（郭沫若著・創造十年）

壽昌和舜生同是少年中國學會會員，他所以託他代找出版處。但既無人肯印，同人雜誌也只好無期延期了。

一九二一年四月，沫若仿吾同回到上海，和泰東書局打了許多周轉之後，才決定出一本純文藝的雜誌。仿吾回湖南去了。沫若再轉到日本去報告同人。先到京都會見了鄭伯奇穆木天張鳳舉；到東京，會見了郁達夫，田漢，都沒有確切的結果。臨走的前一天，他又去見達夫，才得到具體的決定。據沫若說：

「這一次才會見好些朋友。會見了資平和何畏，是別的東大同學們在學校裏把他們找了來的。無心之間也會見了徐祖正，他在我到京都的時候，已到了東京，那時好像是和達夫同住一個館子裏。就在那天的下午，在達夫的房間裏聚談了一次，大家的意思也都贊成用「創造」的名目，暫出季刊，將來能力充足時再用別的形式，出版的時期愈早愈好，創刊號的材料，就在暑假期中準備起來。這個會議或者可以說是創造社的正式成立，時候是一九二一年七月初旬，日期是那一天我不記得了。」（同上）

暑假中，郭沫若，鄭伯奇，郁達夫先後回到上海，郭沫若的詩集女神，郁達夫的小說集沈淪編爲創造社叢書，由泰東出版。郭沫若譯了少年維特的煩惱，鄭伯奇譯了魯森堡之一夜，也編入創造叢書。但雜誌還沒有弄好。郭沫若回日本去後，雜誌編輯歸郁達夫擔任。本來報上登出預告，宣稱創造季刊於一九二二年元旦出版，因爲稿子沒有湊齊，直遲到五月一日才出了版。

雖然經了許多波折，創造才這樣正式在社會上露面了。

三

創造社的傾向，從來是被看做和文學研究會所代表的人生派相對立的藝術派。這樣的分別是含混的，因爲人生派和藝術派這兩個名稱的含義就不很明確。若說創造社是藝術至上主義者的一羣那更顯得是不對。固然郁達夫在他的文藝私見中曾有過「文藝是天才的創造物，不可以規矩來測量的。」這樣的語句。郭沫若成仿吾諸人也常用「藝術之神」這樣的字眼，其實這不過是平常的說話，並不足以決定他們是自稱天才，或者自詡爲「藝術之神」的寵兒。眞正的藝術至上主義者是忘却了一切時代的社會的關心而籠居在「象牙之塔」裏面，從事藝術生活的人們。創造社的作家，誰都沒有這樣的傾向。郭沫若的詩，郁達夫的小說，成仿吾的批評，以及其他諸人的作品都顯示出他們對於時代和社會的熱烈的關心。所謂「象牙之塔」一點沒有給他們準備着。他們依然是在社會的桎梏之下呻吟着的「時代兒」。

他們被認爲藝術派，大概由於他們對於寫作態度主張得嚴格了一點。尤其是成仿吾在新文學的使命裏面有如下的一段，十分有被誤解的可能：

「我今要進而一說文學本身的使命了。

不論什麼東西，除了對於外界的使命之外，總有一種使命對於自己。

文學也是這樣，而且有不少的人把這種對於自己的使命特別看得要緊。所謂藝術的藝術派便是這般。他們以爲文學自有他內在的意義，不能長把他打在功利主義的算盤裏，他的對象不論是美的追求或者極端的享樂，我們專誠去追從他，總不是叫我們後悔無益之事。……

藝術派的主張不必皆對，然而至少總有一部分的眞理。不是對於藝術有興趣的人，決不能理解爲什麼一個畫家肯在酷熱嚴寒裏工作，爲什麼一個詩人肯廢寢忘餐去冥想。我們對於藝術派不能理解，也許與一般對於藝術沒有興趣的人不能理解藝術家同是一轍。

至少我覺得除去一切功利的打算，專求文學的全（Perfection）與美（Beauty）有値得我們終身從事的價値之可能性。」（下略）

這好像是傾向於藝術至上主義的表示，其實，不過是不滿於「粗製濫造」而發出的一種高調。他們排斥模仿，鄙視不努力，要求對於藝術的嚴肅態度，不料旁人却給他們戴上「藝術派」的帽子了。

最近這幾年來，五四時代的文學曾經有過一番新的估價。文學研究會被認爲寫實主義的一派，創造社是被認爲有浪漫主義的傾向。

這也不過是個大概的區分。文學研究會裏面，也有帶浪漫主義色彩的作家，創造社的同人中也有不少的人發表有寫實傾向的作品。但若就集團的主要傾向來說，這樣的區別還相當正確。

茅盾說：

「文學研究會這個團體從來不曾有過對於某種文學理論的團體的行動，而且文學研究會對於牠的會員也從來不加以團體的約束會員個人發表過許多不同的對於文學的意見，然而「團體」只說過一句話，就是宣言裏的『將文藝當作高興時的游戲或失意時的消遣的時候，現在已經過去了。』」（新文學大系．小說一集導言）

茅盾並下了一個解釋，他說：

「這一句話，不妨說是文學研究會集團名下有關係的人們的共通的基本的態度。這一個態度，在當時是被理解作『文學應該反映社會的現象表現並且討論一些有關人生一般的問題。』（新文學大系．小說一集導言）

這裏，「反映社會的現象」當然要求着客觀的態度和比較寫實的手法；「討論一些有關人生一般的問題，」自然崇尚理智的活動。這在先進國的寫實主義作家是這樣，文學研究會的作家當然也希望這樣。

創造社也自稱「沒有劃一的主義，」並且說：「我們是由幾個朋友隨意合攏來的。我們的主義，我們的思想，並不相同，也並不必强求相同。」但是接着就表明：「我們所同的，只是本着我們內心的要求從事於文藝的活動罷了。」這，「內心的要求」一語，固然不必强作穿鑿的解釋；不過，我們也不應該完全忽視。這淡淡的一句話中，多少透露了這一羣作家對於創作的態度。

創造季刊第一卷第一期卷首，郭沫若的創造者一詩中有這樣的詩句：

「吹，吹，秋風！
揮，揮，我的筆鋒！
我知道神會到了，
我要努力創造！」

在末尾，他又高唱道：

「我要高讚這最初的嬰兒，
我要高讚這開闢鴻荒的大我。」

創造週報第一號卷首，郭沫若的詩創造工程之第七日上，也有這樣的詩句：

「上帝，我們是不甘於這樣缺陷充滿的人生，
我們是要重新創造我們的自我。
我們自我創造的工程，
便從你貪懶好閒的第七天上做起。」

這裏，神會大我，自我，都和內心的要求相同，是充滿了浪漫諦克的氣氛的。

在少年維特的煩惱的序引中，郭沫若曾說：

「我在此書中所有共鳴的種種思想：

第一，是他的主情主義；

第二便是他的汎神思想；

第三，是他對於自然的讚美；

第四，是他對於原始生活的景仰；

第五，是他對於小兒的尊崇。」

這些都正是歌德所以成為羅曼諦克的地方，而對於這種思想的共鳴，恰可以證明他也是個羅曼諦克。

歌德而外，海涅，拜崙，雪萊，基慈，恢鐵曼，許果，斯賓挪莎，太戈兒，尼采，柏格遜，這些浪漫派的詩人和主觀的哲學家也是他們所最崇拜的。其次，因為各人的偏向，有人喜歡淮爾特，也有人喜歡羅曼羅蘭。這雖似乎偏向到兩個極端，然而，在尊重主觀，否定現實上，却有一脈相通之點。象徵派，表現派，未來派，也都經創造社的同人介紹過。這些流派，實在和浪漫主義在思想上，是有血緣的關係。

創造社的作家傾向到浪漫主義和這一系統的思想並不是沒有原故的。第一，他們都是在外國住得很久，對於外國的（資本主義的）缺點，和中國的，（次殖民地）的病痛都看得比較清楚；他們感受到兩重失望，兩重痛苦。對於現社會發生厭倦憎惡。而國內國外所加給他們的重重壓迫只堅強了他們反抗的心情。第二，因為他們在外國住得很久，對於祖國便常生起一種懷鄉病；而回國以後的種種失望，更使他們感到空虛。未回國以前，他們是悲哀懷念；既回國以後，他們又變成悲憤激越；便是這個道理，第三，因為他們在外國住得長久，當時外國流行的思想自然會影

響到他們。哲學上，理知主義的破產；文學上，自然主義的失敗，這也使他們走上了反理知主義的浪漫主義的進路上去。

然而，以上所說的不過是作家的個人環境；這不能造成一個文學運動的影響。創造社幾個作家能造成當時那麼廣大的影響，當然還有牠的社會的原因。

五四運動是中國的知識階級對於近代文明發生了自覺的一種運動。這後面有歐戰期間發芽開花的中國產業社會作背景。但是，中國的產業敵不住歐戰以後重行進攻的列强的資本。所以，五四運動勢不能不變成一幕悲劇。當時所標榜的種種改革社會的綱領到處都是碰壁。青年的智識分子不出於絕望逃避，便得反抗鬥爭。這兩種傾向都是啓蒙文學者所沒有預想到的。創造社幾個作家的作品和行動正適合這些青年的要求。創造社所以能够獲得多數的擁護者也是這個原故。

中國的啓蒙文學運動以後，創造社的浪漫主義和文學研究會的寫實主義的對立的發展是值得注意的有趣的現象。同時，文學研究會的寫實主義始終接近着俄國的人生派而沒有發展到自然主義；創造社的浪漫主義從開始就接觸到「世紀末」的種種流派。這當然是當時的社會環境所制限，若就現象來講，這可以證明越是落後國家，反覆作用越是急促而複雜的。霍爾的發生學說，在中國的新文學的發達史上，也可以應用了。

不過，在這裏我們應該加以注意：創造社的傾向雖然包含了世紀末的種種流派的夾雜物，但，牠的浪漫主義始終富於反抗的精神和破壞的情緒。用新式的術語，這是革命的浪漫主義。牠以後的發展在牠的發端就豫約了的。

四

創造社初期的主要傾向雖說是浪漫主義，因爲各個作家的階層，環境，體格性質等種種的不相同，各人便有了各個人獨自的色彩。只就最初四個代表作家來看，各個的特色便很淸楚。郭沫若受德國浪漫派的影響最深，他崇拜自然，尊重自我，提倡反抗，因而也接受了雪萊，惠特曼，太戈兒的影響；而新羅曼派和表現派更助長了他的這種傾向。郁達夫給人的印象是「頹廢派」，其實不過是浪漫主義塗上了「世紀末」的色彩罷了。他仍然有一顆强烈的羅曼諦克的心，他在重壓下的呻吟之中寄寓着反抗。成仿吾雖也同受了德國浪漫派的影響，可是在理論上，他接受了人生派的主張；在作品行動，他又感受着象徵派，新羅曼派的魅惑。他提倡士氣，他主張剛健的文學，而他却寫出了一些幽婉的詩。在這幾個人中，張資平最富於寫實主義的傾向，在他的初期作品還帶着人道主義的色彩。

這部選集只限於創造社作家的小說——並且是短篇小說；在這裏我也只能講些關於小說這一方面的話。以下，我要做更具體的說明。

郭沫若是以詩人著稱的，但他寫小說也很早。在創造社成立以前，他已經在學燈上發表過鼠災，在新中國上發表過牧羊哀話。以後他還發表了十多篇短篇和一部中篇。他的小說可以分作兩類：一類是寄托古人或異域的事情來發抒自己的情感的，可稱爲寄托小說；一類是自己身邊的隨筆式的小說，就是身邊小說。在後一類中也有用第三人稱而比較客觀化的，像落葉，萬引，葉羅提之墓等，但依然是抒情的色彩很濃厚。這兩類比較下來，寄托小說是更成功

A 21

的，這裏選了三篇：牧羊哀話，函谷關，和 Lobenicht 的塔。塔和函谷關，作者也認爲滿意；牧羊哀話是他試作期的作品，他會感到意外罷。他自己曾經這樣說過：

「概念的描寫，科白式的對話，隨處皆是，如今隔了五年來看當然是不能滿足。」（見沫若小說戲曲集）

但是，如今隔了十七八年了，編者却將牠選入，這也有原故：第一，自然是因爲「其中的情趣倘有令人難於割捨的地方」；第二，因爲這是作者最初發表的小說，我們可以看出作者發展的足踪。身邊小說和他的詩很相近，主觀的燃燒强烈地吸引讀者。這裏只選了岐路造代表。其實粗豪奔放要推湖心亭，恢奇詭異要推喀爾美蘿姑娘，因爲篇幅關係，未能收入，是編者覺得遺憾的。

郁達夫的出世作是沈淪，因此他便被人送上了「頹廢派」的稱號。其實，沈淪，銀灰色之死，南遷三篇只是特別環境中的一個青年的生活紀錄。可是，從茫茫夜以後，他意識地寫了一些變態性生活的短篇。到了北京，他便開始寫狹邪小說了。這些小說的主人公大概是作者自己。他赤裸裸地將自己暴露出來，有時還要加上一點「僞惡者」的面目。他的大胆的描寫，在當時作者中，是一個驚異。他也寫了幾篇寄托小說：像采石磯是很成功的一篇。富於社會問題的短篇，他也寫過，可是作者依然是其中的主要人物，而且，寫作態度也是很主觀的，非常富於傷感的情調。這裏，沈淪，蔦蘿行，代表他描寫個人生活的作品；春風沈醉的晚上代表他的社會性的小說；采石磯代表他的寄托小說的傾向；過去是他的狹邪小說的代表作，也是他早年技巧成熟的作品。

張資平的作風，和沫若達夫迥不相同。他們兩人都偏於主觀，資平的寫作態度是相當客觀的。因此便有人稱他

是寫實主義的作家。不錯，他常常是寫實的，但他所「寫」的「實」只是表面的現象，不曾接觸事實的核心。郭沫若在創造十年中曾記述着和他在福岡初次會面時的一段逸話：

「進了他的住房，六舖的草席上連矮桌也沒有，只是有一條籐手篋，在手篋旁邊散着幾冊書本。我順手拿了一冊來看時，是當時以淫書馳名的留東外史。

『你怎麼在看這樣的書呢？』

『怎麼，不好嗎？我覺得他那寫實手腕很不壞啦。』」

這句話就限定了他的藝術觀；至少可以看出他的這種寫實的傾向是很早的。後來又有一段談話可作證明。郭郭若說：

「『我們在研究自然科學，』我一面走着，一面這樣說，『只是在教我們觀察外界的自然；我只想由我們的內部發生些甚麼出來，創作些甚麼出來。』

『要創作，不也還是先要觀察嗎？』

資平這樣地回答了我，我當時覺得他似乎沒有懂得我的話，但到現在想來，這兩句話正是兩人當時的態度不同的地方。資平是傾向自然主義的，所以他說要創作先要觀察；我是傾向浪漫主義的，所以要全憑直覺來自己創作。」

資平所說的「觀察，」爲一個文學家誠然必要。但文學家所要表現的人生社會，不比自然科學，光憑觀察

是不能够理解的這一點似乎他當時還沒有覺得罷。

後來，進了郭沫若的寓所，沫若把他的夫人介紹了，他才知道沫若是娶日本女子的，他回頭用中國話對沫若說：

「你把材料提供給我罷，老郭，我好寫一部留東外史的續篇。」

留東外史的續篇當然沒有寫，但資平初期的作品大都是寫當時留東學生的生活的。學藝上發表的他最初的小說約檀河之水，創造上發表的一班冗員的生活，她悵望着祖國的天野，孤軍上所發表的銀蹄躅等，都是這樣性質的作品。我取了她悵望着祖國的天野，作爲這時期的代表。回國以後，他最先找到職業，但因爲他的負擔太重，也不免對生活發生咀咒。他的一聯的身邊小說，便是這時期寫出的。我們看見主人公爲着家庭拖累，受了不少的氣，發了不少的牢騷。這裏，他雖然也還用客觀的手法去寫，可是主觀的情感不時爆發。後來，他竟有時藉題漫罵了。一個寫實作家而有時免不了這樣的態度，這證明了僅憑觀察是抓不住現實的。描寫兩性間的糾葛是他最擅長的地方。在初期，他描寫兩性關係的小說，還提供一些社會問題。或者寫義理和性愛的衝突，或者寫因社會地位而引起的戀愛悲劇。梅嶺之春是這種傾向中最好的作品。可是，性生活的觀察漸漸引他入了岐路。他寫了不少的戀愛游戲的小說，他也發表了不少的變態性欲的作品。最深刻最悲慘的，我覺得是約伯之淚了。用悱惻的情調寫兒童的生活，也是他的長處，只可惜這樣的作品並不多。小兄妹雖是一篇身邊小說，我們也可以看出作者這樣的一面：這裏又選了木馬一篇，代表他初期的人道主義的傾向。

資平和達夫的小說都很多，沫若雖不專寫小說，可是爲數也不少，並且他們都已出了全集，我在這裏只能選入

最有特色的幾篇。

成仿吾是以批評著名的。他的小說只有四篇。深林的月夜是新浪漫派的小說。其餘三篇都可算是身邊小說灰色的鳥是客觀化了的作品，牧夫在牧場加上了一個尾巴，流浪人的新年是隨筆式的小說。這裏選錄了流浪人的新年和灰色的鳥兩篇。

五

陶晶孫，何畏，方光燾，張定璜這四人都是最初參加的同人。滕固和創造社發生關係比較在後，可是在季刊第三期上已經有他的小說了。他們當時都在日本留學，陶，何，張三人的參加是因同學關係，方，滕兩君大約是田漢的介紹。

陶晶孫在日本住得最長久。小學校就是在日本讀的。他用日本文寫作恐怕比用中國文字還要方便些。他的第一部創作木犀，就是用日文寫的，當時，留日學生中幾個愛好文藝的同學，組織一個同人雜誌名叫「格林」（Green），木犀便在那上面發表。郭沫若覺得寫得很好，才翻譯過來，登在創造季刊。在創造社初期幾個同人中，他的藝術才能最豐，而這才能又是多方面的。他能寫作，他又通音樂；他對於美術有理解，他又能自己設計建築；他是學醫的，他又能觀測天文。回國以後，他參加過戲劇運動，無論編劇，導演，照明，效果，他都可以幹得；而他又是最初倡導木人戲的一個。他是這樣多才多能的人，可惜他留下的成績並不多。創造社的初期，他正在大學讀書；後期的活動，他曾經參加，可是不久他又回到醫學的研究室去了。他的創作，大約都收在音樂會小曲的一部小說集裏面。在文學的理論，他並

沒有主張什麼主義；但就他的作風看來，當然屬於浪漫派。不過，他沒有沫若仿吾那樣的熱情，也沒有達夫那樣的憂鬱。在初期他有點藝術至上的傾向。他保持着超然自得的態度。生活的苦悶，至少，在他的學生時代是不會有的，所以，他的初期的創作找不出個人的呻吟和對於社會的反抗。他自小離開了中國，他的言語表現頗富於異國的風趣。他的作品，因此頗帶上了一種特獨的香氣。這裏選了木犀和音樂會小曲兩篇。

何畏，在同人中，也是很奇特的一個。沒有出國以前，還是個小孩子，他曾在印刷所作過工。他在日本也住得很久。進了大學以後，他研究美學那樣似乎很玄妙而實際乾燥無味的學科。結果他不能滿足，又轉到社會學。社會學的各派學說他都孜孜地鑽研過一遍。和陶晶孫相反，他是喜歡理論的。在創造週報上，他曾發表過幾篇論文。他的論文與其說是推論的，毋寧說是近乎獨斷。文章也很奇特，常多警語。他寫的小說不多。這篇黃昏是他早年的作品，可是已經可以看出他對於社會問題的關心。

同樣，在作品中顯示着對於社會的關心的是方光燾。他的作品不多，大約他好研究學問，早把創作生活犧牲了。可是，只就創造季刊和週報上所發表的幾個短篇，已經可以看出他是一個相當寫實的人道主義的作家。我在這裏選錄了瘧疾和曼藍之死兩篇。前者是寫無知的貧苦人家的婦女在瘧疾的暴威之下的掙扎，而喚起讀者同感的是女主人公的母性愛。後者是寫一隻小貓的偶然的橫死引起了鍾愛牠的幾個小孩的悲哀。作者的虔誠的態度，樸實的作風，能在這些平凡的事實中喚起讀者深刻的共鳴。

滕固也有比較寫實的作風，他的題材却只限於自己周圍的知識階級。因為取材的切近，他的作品使人感到相

當圓熟。人物的性格，事件的推移都很眞實似的。可是主觀的燃燒微嫌不够，因而缺乏迫力。壁畫寫一個美術學生單戀的失敗。主人公的孤僻的性格描寫相當成功，最後的自殺近於有意佈置。在二人之間裏面，作者想表示一種人生觀，多少類乎不抵抗的哲學：弱者的勝利，强者的敗北，在故事的結尾明白指出；可是在中國的社會，這未免太得理想。不過强者受了弱者的同情反而疑心暗鬼，益發故形孤僻，這段心理描寫是成功的。

張定璜的路上是值得珍視的作品。這只是短短的一篇身邊小說，也是他在創造上發表的唯一的創作。在創造社的同人中，張定璜和徐祖正兩人，當時是專攻文學的。徐祖正潛心創作，在創造上發表了許多詩；後來寫蘭生弟日記的時候，已經和創造社隔離了。張定璜志願批評，在機關雜誌上却發表了這篇小說。只這短短的五千字的一篇中，作者簡潔素朴的筆致顯示出他在這方面也是擅長的。

這裏可以附帶提及的是鄭伯奇。他雖然在創造社成立之初就是參加的一個，可是他始終自認是一個 amateur，從來沒有爲同人團體盡過力。對於文學，對於文學家，對於文學家的生活，他都抱着疑懼，更談不到潛心寫作了。同人給他的鼓勵督促，都不能使他奮起。他却關心在一些不可捉摸的幻象。現在留下的幾篇不成東西的短文章，都是在同人面前感覺到不能規避的義務，汗流浹背勉强寫下來的。創造季刊第一期發刊的時候，郭沫若郁達夫先後擔任編輯，慘淡經營的苦狀，他在旁親眼看到，感到義不容辭，他才用東山的筆名，寫了一個短篇最初之課。他要用筆名，十足地表示他當時對於文學的冷淡。後來，他又一次回到上海，看見郭沫若成仿吾諸人爲創造週報勞碌，他又感到義不容辭，寫了幾篇論文和忙人一個短篇。在前期創造社的五年間，他所做的工作就是這一點。因此被他拉攏到創

造社的人都要罵他沒出息，不重要了。這些閒話當然是更不重要的事。可是，如今回想起來，他雖極力要避開文學，却始終在文學的周圍兜圈子。就以從前寫的東西來看，最初之課多少有反帝的意義，忙人不失爲諷刺的作品。以後他意識到要從事文學，寫出來的東西依然不脫這兩種傾向。因一并收在這部選集裏，來紀念既往的足跡。

六

創造社成立之初，不過十來個同人，其中最活躍的只有四個。雖然創造季刊出版，也有人注意，但影響畢竟還不很大。郁達夫的夕陽樓日記惹下了禍，郭沫若成仿吾迫得出來應戰；這一場筆墨官司引起了許多人的注目，而同時創造社幾個活動的同人也因此成了一部份人的標的。從此以後，筆墨官司打得更多了。他們有時，也由防禦轉成攻擊，幾次惡戰的結果使多少的青年團聚在他們的周圍。本來，創造社的幾個發起人都是留日學生，他們的活動不免有點「移民文學」的彩色；及至，國內發生了影響，多數青年參加了以後，創造社的基礎也就更加穩固了。

季刊時代，後來已經有了幾篇外來的投稿，但因刊行的不活潑，不能吸收多數的新的同人。後來，創造週報發刊了，接連着又出了創造日，創造社的活動頓形活躍起來，參加的人也就加多了。在那些刊物上，常常發現新的名字。在週報的一年的回顧裏面，成仿吾曾說「有將近三十位朋友一心一德，原是愉快不過的」，這數目大致不會錯的，在這「將近三十位朋友」的中間，也有寫詩的，也有寫批評的，也有寫雜文的，也有幾位小說寫得不壞。成仿吾在一年的回顧裏面說：

「他們之中，我們尤其感激倪貽德，周全平，淦女士和敬隱漁四位。這四位好朋友的作品雖然還不能就使我們滿足，然而他們是以一日千里之勢在向完善之域猛進，他們成就一定不小。」

這是他在民國十三年國恥紀念日寫的。在半年以前，他在創造日的終刊感言上曾經這樣說過：

「關於我們所選登的幾篇小說，我也可以保證牠們是水平線以上的作品。幾個作者之中，尤以周全平與倪貽德二君為最有望。二君是這半年以來最傑出的新進作家；我們便只介紹了這兩位無名的新進作家，也可以說沒有空費了這一百天的努力。」

大約，在創造日的時候，周全平和倪貽德首先被發見了。到了週報後期（自創造日停刊以後至週報終刊為止）淦女士和敬隱漁兩位最為活躍。此外，嚴良才，白采，洪為法也都發表過小說。我想在這裏一併談談。

周全平和倪貽德差不多同時在創造社的刊物上發表作品。好像當時有人說周全平的作風近乎張資平，倪貽德有點像郁達夫。這大約是指周全平的手法比較寫實，而倪貽德的作品富於感傷情調。然而這不過他們初期的作品的一種傾向罷了。後來，周全平埋頭於事務，倪貽德專心於美術；給我們留下的只是他們初期的作品。現在我們也只能就這些留下的作品來作評價。

周全平的小說相當寫實，並且還帶着點人道主義的色彩，他又寫過幾篇關於小孩子的作品，這些都和張資平有點接近，但他畢竟年青，他的主觀的情緒常常妨害他的客觀的寫實；他又常常受他的幾個先進作家的影響，弄得他的作風不甚統一。像林中，像愛與血的交流都是在當時的浪漫的傾向之下產生的；但如呆子和傻傑和落霞，他却

很想保持寫實的態度。假使能把這兩個傾向統一了，也許可以生出更好的力量，可是，這並不是容易的事。煩惱的網，就思想講，雖無什麼特點，可是寫作品的態度很安詳，不失為一篇好的童話。

和周全平比較下來，倪貽德的作風相當是一貫的。他始終保持着他的感傷情調。他也帶着欷歔敘述自己的身世，有時還帶點低調的憤慨。在這裏我選進了他的花影，零落。玄武湖之秋是他的出頭的作品，因篇幅關係只得刪去。花影是寫兩小無猜時代的戀愛，充滿着回憶的悲調。零落寫一個舊家的沒落，在傷感的情調中還運用着寫實的筆致。

嚴良才的作品也富於傷感，可是他的筆致比較質樸一點。他的小說並不多，取材的範圍也不廣，他寫了他的周圍的人們的悲哀和一些無告的人們的苦痛。在浪漫主義高潮的時代，他的作品不會引人注目。他本還有發展的可能，可是以後他便不大寫作了。週報上所發表的最後的安慰，可以代表他的作風。

白采在創造週報上只發表過三篇小說，可是他有他的特色。他精於心理描寫，更好描寫變態心理，而性的變態心理，他更大胆地做深刻的描寫。他的主人都是變態的人物：不是偏執狂，就是被虐狂。病狂者不僅是他的一個短篇的題目，簡直可作他的一切人物的總稱。被擯棄者是一篇失戀的故事，主人公的病態的心理描寫，在當時已算够深刻的了。

一樣是歡喜寫性的變態心理，葉靈鳳便和白采大不相同。白采所刻畫的是主人公的性格，那種變態性格的描寫是有迫人的力量；葉靈鳳所注意的是故事的經過，那些特殊事實的敘述頗有誘惑的效果。所以白采的作品比靈

鳳的深刻，而靈鳳的小說比白采來得有趣。女媧氏之遺孽是寫一個旣婚的中年婦人對於靑年男子的愛慾生活。他把婦人誘惑男子的步驟和周圍對於他們的側目都一步一步地精細地描寫出來。這和白采的微靑相比，就可以看出兩人創作態度不同。靈鳳寫小說是在洪水發刊以後，這女媧氏之遺孽更後，大約是在幻洲上發表的。

王以仁和創造社的關係，我不大知道，他的遺著（大約可以稱爲遺著吧）孤雁又編在文學研究會叢書之內；但他的思想，他的作風頗和創造社同人相近。在孤雁的代序上，他自己曾明白地表示過：

「你說我的小說很受達夫的影響；這不但你是這般說，我的一切朋友都這般說，就是我自己也覺得帶有達夫的彩色的；而且我在流浪那篇小說裏面，寫到在旅館中經過困難的情形，竟然毫不留神的寫了一段和達夫的還鄉記中相同的事情。」

他又說：

「彷彿是達夫說過的，——我又提達夫來了，這是我的宿痂之病呢。——孤單的淒淸就是藝術的酵素；仿吾說，藝術是因爲反抗這種孤單的淒淸而生出來的。我覺得他們的話給我一個很深刻的印象。」（我的供狀）

只就這兩段話，我們就可以看出他的傾向，他的作風了。所以我覺得應該將他選入這部集子內面。

他的小說集孤雁，包含着六個短篇，完全是書翰體，都是寫給徑三（不知是不是蔣徑三先生）的信。據他自己說：

「我的幾篇不成材的小說便是我們幻想被現實打碎以後飛下來的水點，（中略）孤雁的事實，你猜說

是我自己的事迹，我就承認是我自己的事迹吧。在前年暑假出來的時候，我實在是窮得這般利害的。落魄的事實却不是我自己的事迹了。不過寫落魄的時候，我的心的確是非常的難受的。（中略）流浪和還鄉是幻想着失業以後在外面飄泊着的情形；沈緬是幻想着回家以後在家中沉溺於酒精和賭博的墮落生活結末的一篇殂落便是寫到臨死的情形了：在這六篇作品之中，我自己以爲是有一貫的線索可尋的。KP君，假如我的命運到了最惡劣的地步，我的幻想的結局，怕就是我眞正的結局了！」（同上）

「眞正的結局」一究竟怎樣，可憐竟沒人知道：不幸的作者以後就失踪了！

這六篇作品之中，流浪和還鄉兩篇最深刻而又有眞實之感，還鄉的心理描寫尤見成功。我選取了流浪，因爲這可以代表他的整個傾向。

父子是洪爲法在創造社時代所發表的惟一的小說，後來收在他的小說集獸鵰裏面。初發表的題目是他們是父子，登在洪水週年紀念增刊上：大約收入集子的時候，改成了現在的題目，我便沿用了。他自己說：「自己想想，也眞可笑，在這小說集中的幾個主人公，實在無一不是獸鵰，不過獸的方面各有不同而已。」他的這篇父子也就寫的這樣可憐的人物。

樓建南的愛蘭，曹石淸的蘭順之死，都是在洪水上發表的。洪水已經不是一個純粹文藝的刊物了，但時常也發表些詩和小說。這兩篇小說都是寫不幸的女兒的不幸的一生。前者的女主人公愛蘭是一個年青女僕，受了少主人的誘惑而失身，遂至被逐，墮胎，以至於死。這有點像托爾斯泰的復活的前半，頗有點羅曼斯的風味。作者的才筆在這

裏已經露了鋒芒。後者的女主人公蘭順是「飽嘗了一遍小媳婦以至賣淫婦等慘無人道的痛苦」（盧泉君語，見洪水）的一個不幸的女子。這裏沒有羅曼斯，只有赤裸裸的悲慘的現實。作者曹石清似乎再沒有發表過第二部作品；但他的素朴遒勁的寫實手法使讀者得到深刻的感動。

此外，還有在創造週報上發表過作品的淦女士和敬隱漁兩位。關於敬隱漁，成仿吾曾說過：「敬隱漁君，向沒有時間，不曾創作小說，這回因週報就要停辦，盡數日之力寫了兩篇。」他寫小說很遲，後來的作品都收在文學研究會叢書內的他的小說集瑪麗裏面，所以茅盾將他的作品選入小說一集去了。淦女士也以同樣理由由魯迅選入小說二集，這裏用不着重複，只交代一句就够了。

七

以上所舉的，並不是創造社的全部。創造社同人還有其他方面的成就。像郭沫若，王獨清，穆木天，馮乃超的詩；田漢，鄭伯奇，李初梨的戲劇；成仿吾，郭沫若的評論，郁達夫，郭沫若的散文，在第一個十年中也都值得提及的。但，這當然不在本書範圍以內。本來一個有浪漫主義傾向的文學團體，小說也許不是他們的所長。試拿郭沫若的詩，成仿吾的批評和他們自己的小說相比，當然他們的特長是不在後一方面。就以郁達夫而論，他的散文，抒情的直截真摯，有時還要突過他的小說。他們既然尊重主觀，主張自我表現，自然不能冷靜地觀察事實，描寫客觀現象了。

可是到了洪水發刊的時候，情形就不同了。社會的動盪使作者不得不放弃一己的主觀。郭沫若在他的創作集

塔的前面，寫着這麼幾句話：

『無聊的生活一天一天地把我逼到了十字街頭，像這樣幻美的追尋異鄉的情趣懷古的幽思，怕沒有再來顧我的機會了。

啊，青春喲！我過往了的浪漫時期喲！我在這兒和你告別了！

我悔我把握你得太遲，離別你得太速，但我現在也無法挽留你了。

以後是炎炎的夏日當頭。』

這段文章是一九二五年二月間寫的。大約是他「到宜興去」調查戰蹟，深深和慘酷的現實接觸以後而下了決心。當時「中國的大勢，」誠如他所說「竟生出了一日千里的劇變。」這影響到下一代的青年更要利害。當時在洪水所刊載的，不僅是論說雜文都迫切地接觸到現實，就是小說，也是社會性的成分漸漸加多，並且在故事的裏面，隱隱地提示出一些問題。曹石淸的蘭順之死就是一個很好的例子。

爲着種種原因，洪水以後各刊物的作品，這裏所選的特少。不過下面的四篇，雖以篇幅關係删去，我覺得有補說一番的必要。

何道生的學徒，顧仁鑄的足跡，在題材方面是值得注意的。創造社的作者取材於身邊的居多，比較客觀一點的也只描寫知識階級的生活。這兩篇却不同。學徒，如題名所示，是寫學徒生活的。福壽，一個沒有父親的窮苦人家的孩子，到一家帽子店去做學徒，受不了師父師母的虐待，藉個機會逃走了。作者用了一半篇幅，寫他在逃走的途中所遇

的事情這段很成功，然而學徒生活和所受的虐待，反而比較是概括的描寫。大約因爲一個少年單身冒險的故事富於浪漫情趣吧。這篇是在創造日上發表的。足跡發表在洪水上，是寫一個錢莊的小夥計因爲生活困難而竊取公款的故事。大年夜的前一天，均齡這可憐的主人公受着母親和妻子的責備，債權者的辱罵，無論怎麼也不能渡過年關；經了內心的苦鬥，那天夜裏他偷了一筆款子，不料由於雪中的足跡，他的竊案終被發覺。作者在前段着重在描寫環境，後段用力刻畫他內心的矛盾，而收場處因足跡而發覺的一節，還有點偵探小說的趣味。

汪寶瑄的秋雁，和窈窈的慈愛毀滅後雖都是抒情的隨筆式的小說，却正可以代表當時青年的兩種趨向。一種消極的趨向可以在秋雁中看出。抱玄生來是富於感情的青年，爲反對舊式婚姻，脫出家庭；可是在情場失意後，他又感覺到家庭的可戀了。作者使他的妹妹這樣喚醒他：

「『不能因天性的愛把自己的幸福完全犧牲，也不願爲了自己的幸福拋弃了天性的愛。』哥哥，記着記着，牢牢地記着呵！

哥哥，歸來呵，歸來呵，哥哥：」

主人公是否歸去雖不曉得，但至少他已經走到回歸線上了。慈愛毀滅後是正反對的作品。因爲思想的衝突和時代的不同，主人公是揮着淚和他的父親一代苦鬥的。這篇恰如牠的副題所示，是一個從事社會改造運動的青年的零碎日記，但這零碎日記眞可說是血和淚的記錄。這裏有一羣熱心青年的行動，有兄弟姊妹聯合着向家庭的作戰，有父母的悲歎，有夾在母與子間的妻子的苦衷，有頑舊勢力的冷酷的壓迫和嘲笑。而篇中處處描寫父子兩代彼

此暗中想相互諒解而終於不肯妥協，尤使人感動。中間弟兄們瞞着家庭偷回故鄉去散發傳單回來的一段，把當時青年的浪漫情趣寫得淋漓盡致：

『今天足足栗六了二十四點鐘，因欲趁船至硤趕特快車，天未曉就起身。外出走過三校鄰近的保寧寺（這是他們反對的目標，編者註。）時，忽想入內盜取供在寺裏的元始菩薩的首級。進去後見了菩薩的凶相，不敢接近，祇取了佛台上一顆包好的寶印。此印帶至船中後，打開一看，裏面是隻木匣。我商量好一個處置的辦法。建弟立刻題了首詩道：

中秋前一夜，　月落五更時。
行到保寧寺，　神前取印歸。
欲問阿堵何所用，　他時留蓄賊人頭。

下面建弟還題着兩句，敘出他的名字。他把這詩抄在一張紙上，裝在木匣內，仍用紅布包好。舟至硤石上岸後，復用報紙將印包好，上面寫着寄給劣紳的姓名，旁邊還註着「中秋禮物」四字。所以此印就在硤由航寄回。

午後抵北站，即換車至江灣。報告了我們這次回去的經過，但沒有道出那件新奇的浪漫故事。今夜是中秋良辰，我們合着江灣的同志，舉行月下旅行。我們晚餐後，相偕趁車至砲台灣，沿岸緩步東行。淸風，明月，浪擊岸聲，月映水光，說不盡自然的美妙；並且我們有歌，有酒，有談，有笑，更覺興高彩烈。「盜印寄印」的故事就在我們喝着酒時由我指手劃脚地講出。這次我們一直走到寶山才返。在待車時，我走至近站的木橋上，獨坐着。前面江水

默然伴着孤懸在太空的明月，幾處伏着幽綏的蟲聲。在這寂寞的氛圍裏我不禁百感交集，流了幾滴淚。」

這一段文字把當時青年的反抗的活動的多感的羅曼諦克的氣質完全描畫出來了。

八

最後，關於編選的體制和範圍，講幾句話。

本書只選「第一個十年」中，創造社同人的小說，就創造社來講，是初期同人的小說，所以，後期創造社的作品，這裏不能選入；小說以外的作品，也不能選入。

編選時注意作者的特色和發展的徑路；所以，許多多產的作家，這裏只選取了幾篇足以代表他們的傾向的作品和最初的作品。他們的傑作不能全部網羅，還要請原作者並讀者鑒諒。

創造社同人，除機關雜誌外，在外邊的雜誌（如學藝，孤軍，民鐸，少年中國，東方雜誌等）或報紙副刊（如時事新報的學燈，北京晨報的副刊等）上，也發表過不少作品。本書所選入的，大都取自同人雜誌；有時也由單行本補充。副刊和外邊的雜誌沒有去搜尋，但，主要的作品，自信是沒有遺漏的。

創造社的機關刊物，最初是創造季刊（一九二二年五月——一九二四年一月）；在季刊的二卷一期之後，爲季刊發刊的週年紀念，出了創造週報（一九二三年五月十三日——一九二四年五月十三日）；又在週報出版了十期之後，發刊了創造日（一九二三年七月二十一日——一九二三年十月三十一日）。結果是創造日先停刊，季

刊也只出到二卷二期，最後，週報在滿一年的時候也停頓了。在一年多以後，洪水才出現。第一年的洪水半月刊（一九二五年八月——一九二六年八月）由周全平，洪為法，葉靈鳳幾個人主編，是文藝和政治的混合刊物。在這中間，創造社出版部成立了。在一九二六年三月，創造月刊才又以純文藝刊物的面目登場。但這時候新文學運動的第二個十年已經開始了。



現代散文導論（上）

周作人



新文學的散文可以說是始於文學革命。在淸末戊戌前後也曾有過白話運動但這乃是教育的而非文學的。我在中國新文學的源流第五講中這樣說過：

「在這時候曾有一種白話文字出現，如白話報白話叢書等，不過和現在的白話文不同，那不是白話文學，而只是因爲想要變法，要使一般國民都認識些文字，看看報紙，對國家政治都可明瞭一點，所以認爲用白話寫文章可得到較大的效力。因此，我以爲那時候的白話和現在的白話文有兩點不同。

第一，現在的白話文是話怎麼說便怎麼寫，那時候卻是由古文翻白話。有一本女誡註釋，是那時候的白話叢書（光緒辛丑出板）之一，序文的起頭是這樣：

梅侶做成了女誡的註釋，請吳芙做序，吳芙就提起筆來寫道，從古以來，女人有名氣的極多，要算曹大家第一，曹大家是女人當中的孔夫子，女誡是女人最要緊念的書。……

又後序云：

華留芳女史看完了裴梅侶做的曹大家女誡註釋，歎一口氣說道，唉，我如今想起中國的女子，眞沒有再比他可憐的了。……

這仍然是古文裏的格調，可見那時的白話是作者用古文想出之後又翻作白話寫出來的。

第二，是態度的不同。現在我們作文的態度是一元的，就是無論對什麼人，作什麼事，無論是著書或隨便的寫一張紙條兒，一律都用白話。而以前的態度則是二元的，不是凡文字都用白話寫，只是爲一般沒有學識的平民和工人

才寫白話的。因爲那時候的目的是改造政治如一切東西都用古文則，一般人對報紙仍看不懂，對政府的命令也仍將不知是怎麽一回事，所以只好用白話。但如寫正經的文章或著書時，當然還是作古文的。因而我們可以說，在那時候古文是爲老爺用的，而白話是爲聽差用的。

總之，那時候的白話是出自政治方面的需求，只是戊戌變法的餘波之一，和後來的白話文可說是沒有多大關係的。」（鄧恭三紀錄）

話雖如此，那時對於言文問題也有很高明的意見的，如黃遵憲在光緒十三年（一八八七）著日本國志，卷三十二學術志二記日本文字末云：

「泰西論者謂五部洲中以中國文字爲最古，學中國文字爲最難，亦謂語言文字之不相合也。然中國自蟲魚雲鳥屢變其體，而後爲隸書爲草書，余烏知夫他日者不又變一字體爲愈趨於簡愈趨於便者乎。自凡將訓纂逮夫廣韵集韵，增益之字積世愈多，則文字出於後人創造者多矣，余又烏知夫他日者不見孳生之字爲古所未見今所未聞者乎。周秦以下文體屢變，逮夫近世，章疏移檄告諭批判，明白曉暢，務期達意，其文體絕爲古人所無，若小說家言更有直用方言以筆之於書者，則語言文字幾幾乎復合矣，余又烏知夫他日者不更變一文體爲適用於今通行於俗者乎。嗟乎，欲令天下之農工商賈婦女幼稚，皆能通文字之用，其不得不於此求一簡易之法哉。」就是白話叢書的編者裘廷梁在代序論白話爲維新之本（戊戌七月）中也有這樣的話：

「使古之君天下者崇白話而廢文言，則吾黃人聰明才力無他途以奪之，必且務爲有用之學，何至闇沒如斯矣。

吾不知夫古人之創造文字將以便天下之人乎，抑以困天下之人乎？人之求通文字將驅遣之爲我用乎，抑將窮老盡氣受役於文字，以人爲文字之奴隸乎？且夫文字至無奇也，蒼頡沮誦造字之人也，其功與造話同，而後人獨視文字爲至珍貴之物，從而崇尚之者，是未知創造文字之指也。今夫一大之爲天也，山水土之爲地也，亦後之人踵事增華從而粉飾之耳，彼其造字之始本無精義，不過有事可指則指之，有形可象則象之，象形指事之俱窮，則亦任意塗抹，强名之曰某字某字，以代結繩之用而已。今好古者不鬪其結繩也，而獨尊文字，吾烏知其果何說也。或曰會意諧聲非文字精義耶？曰，會意諧聲，便記認而已，何精義之有。中文也，西文也，橫直不同而爲用同。文言也，白話也，繁簡不同而爲用同。祗有遲速，更無精粗，必欲重此而輕彼，吾又烏知其何說也。且夫文言之美非眞美也，漢以前書曰羣經曰諸子曰傳記，其爲言也必先有所以爲言者存，今雖以白話代之，質幹具存，不損其美。漢後說理記事之書，去其膚淺，删其繁複，可存者百不一二，此外汗牛充棟，效顰以爲工，學步以爲巧，調朱傅粉以爲研，使以白話譯之，外美旣去，陋質悉呈，好古之士將駭而走耳。」又有云：

「故曰，辭達而已矣。後人不明斯義，必取古人言語與今人不相肖者而摹仿之，於是文與言判然爲二，一人之身而手口異國，實爲二千年來文字一大厄。」黃氏云：

「居今之日讀古人書，徒以父兄師長遞相傳授，童而習焉，不知其艱，苟迹其異同之故，其與異國之人進象胥舌人而後通其言辭者，相去能幾何哉。」二者意思相似，都說得很通達，「手口異國」一語更很得要領。這種態度頗有點近於一元的了，但是這總是極少數，在那時辦白話報等的人大都只注重政治上的効用也是事實，而且無論理論

如何寫出來的白話文還不能夠造成文藝作品也未曾明白地有此種企圖。十二年後即宣統庚戌（一九一〇）在東京的舊民報社員編刊一種敎育今語雜識於「共和紀元二千七百五十一年」一月創刊，共出了六冊，內容於社說外分中國文字學羣經學諸子學歷史學地理學敎育學等七門，用白話講述，目的在於行銷南洋各地，宣傳排滿，如發刊緣起中所說，「期邦人諸友發思古之幽情，勉爲炎黃之肖子焉。」撰稿者有章太炎，陶煥卿，錢德潛諸人。那時錢君還不叫作「玄同」，只單名一個「夏」字，取其爲「中國人也」的意思，在今語雜誌中署名「渾然」，撰過兩篇關於文字學的文章，第一冊裏有一篇共和紀年說，主張用周召共和來做中國紀年，也是他所寫的。今抄錄一節，可以見當時的文體與論調：

「還有那外國人打進來，滅了我國，自稱皇帝，像那元朝的樣子，我們中國人倘然還有一口氣沒有絕，總不應該扁扁服服，做他的奴隸牛馬，自稱大元國的百姓，他的國號紀年不但和我們不相干，並且是我們所絕不應該承認他的。但是從宋帝趙昺赴海以後，天完帝徐壽輝起義以前，這七十一年中間中國竟沒有皇帝，到這種時候用皇帝來紀年的竟沒有法子想了，就是眞講愛國保種的也止好老老面皮用元朝來紀年了。倆們想中國史上用外國人紀年，道理上怎麼講得過去，況且中國沒有皇帝可紀元的時候還不止宋和天完間的七十一年麼？」那時的作者自然也是意不在文，因爲目的還是敎育以及政治的，其用白話乃是一種手段，引渡讀者由淺入深以進於古學之堂奧者也。

民國六年以至八年文學革命的風潮勃興，漸以奠定新文學的基礎，白話被認爲國語了，文學是應當「國語的」了，評論小說詩戲曲都發達起來了，這是很熱鬧的一個時代，但是白話文自身的生長卻還很有限，而且也還沒有獨

立的這種品類，雖然在新青年等雜誌上所謂隨感錄的小文字已經很多。八年三月我在每週評論上登過一篇小文，題曰祖先崇拜，其首兩節云：

「遠東各國都有祖先崇拜這一種風俗。現今野蠻民族多是如此，在歐洲古代也已有過。中國到了現在，還保存這部落時代的蠻風，實是奇怪。據我想，這事既於道理上不合，又於事實上有害，應該廢去才是。

第一，祖先崇拜的原始的理由，當然是本於精靈信仰。原人思想以為萬物都有靈的，形體不過是暫時的住所。所以人死之後仍舊有鬼存留於世上，飲食起居還同生前一樣。這些資料須由子孫供給，否則便要觸怒死鬼，發生災禍。這是祖先崇拜的起源。現在科學昌明，早知道世上無鬼，這騙人的祭獻禮拜當然可以不做了。這種風俗，令人廢時光，費錢財，很是有損，而且因為接香烟吃羹飯的迷信，許多男人往往藉口於不孝有三無後為大的謬說，買妾蓄婢，敗壞人倫，實在是不合人道的壞事。」

無論一個人怎樣愛惜他自己所做的文章，我總不能說上邊的兩節寫得好，牠只是頑強地主張自己的意見，至多能說得理圓，却沒有什麼餘情，這與渾然先生的那篇正是同等的作品。民國十年五月我寫了一篇五百字的小文，投寄晨報，那時還沒有副刊，便登在「第七板」上，題曰美文：

外國文學裏有一種所謂論文，其中大約可以分作兩類。一批評的，是學術性的，二記述的，是藝術性的，又稱作美文。這裏邊又可以分出敘事與抒情，但也很多兩者夾雜的。這種美文似乎在英語國民裏最為發達，如中國所熟知的愛迭生，蘭姆，歐文，霍桑諸人都做有很好的美文，近時高爾斯威西，吉欣，契斯透頓也是美文的好手。讀好的論文，如讀

散文詩，因為他實在是詩與散文中間的橋。中國古文裏的序記與說等也可以說是美文的一類。但在現代的國語文學裏，還不曾見有這類文章，治新文學的人為什麼不去試試呢？我以為文章的外形與內容的確有點關係，有許多思想，既不能作為小說，又不適於做詩，便可以用論文式去表他。他的條件同一切文學作品一樣，只是真實簡明便好。我們可以看了外國的模範做去，但是須用自己的文句與思想，不可去模仿他們。晨報上的浪漫談，以前有幾篇倒有點相近，但是後來（恕我直說）落了窠臼，用上多少自然現象的字面，衰弱的感傷的口氣，不大有生命了。我希望大家捲土重來，給新文學開闢出一塊新的土地來，豈不好麼。」浪漫談裏較好的一篇我記得是講北京的街道的，作者是羅志希，此外的卻都記不得了。晨報第七板不久改成副刊，是中國日報副刊的起首老店，影響於文壇者頗大，因為每日出版，適宜於發表雜感短文，比月刊周刊便利得多，寫文章的人自然也多起來了。以後美文的名稱雖然未曾通行，事實上這種文章卻漸漸發達，很有自成一部門的可能。十一年三月胡適之給申報做五十年來中國之文學，第十節中講到白話文學的成績，曾這樣說：

「第三，白話散文很進步了。長篇議論文的進步，那是顯而易見的，可以不論。這幾年來，散文方面最可注意的發展，乃是周作人等提倡的小品散文。這一類的小品，用平淡的談話，包藏着深刻的意味，有時很像笨拙，其實卻是滑稽。這一類作品的成功，就可徹底打破那美文不能用白話的迷信了。」

新文學中白話散文的成功比較容易，卻也比較遲，原來都是事實。十九年九月我給近代散文抄做序，有一部分是講小品文的起源變遷的：

「小品文是文藝的少子，年紀頂小的老頭兒子。文藝發生次序大概是先韵文，次散文，韵文之中又是先敍事，抒情，次說理，散文則是先敍事，次說理，最後才是抒情。借了希臘文學來做例，一方面是史詩和戲劇，抒情詩，格言詩，一方面是歷史和小說，哲學——小品文這在希臘文學盛時實在還沒有發達，雖然那些哲人（Sophistai） 似乎有這一點氣味，不過他們還是思想家，有如中國的諸子，只是勉强去仰攀一個淵源，直到基督紀元後希羅文學時代才可以說真是起頭了，正如中國要在晉文裏才能看出小品文的色彩來一樣。我鹵莽地說一句，小品文是文學發達的極致，他的興盛必須在王綱解紐的時代。未來的事情，因為我到底不是問星處，不能知道，至於過去的史蹟卻還有點可以查考。我想古今文藝的變遷曾有兩個大時期，一是集團的，一是個人的。在文學史上所記大都是後期的事，但有些上代的遺留如歌謠等，也還能推想前期的文藝的百一。在美術上便比較地看得明白，繪畫完全個人化了，雕塑也稍有變動，至於建築音樂美術工藝如磁器等，却都保留原始的跡象，還是民族的集團的而非個人的藝術，所尋求表示的也是傳統的而非獨創的美。在未脫離集團的精神之時代，硬想打破他的傳統，又不能建立個性，其結果往往青黃不接，呈出醜態，固然不好，如以現今的磁器之製作繪畫與古時相較，即可明瞭，但如顛倒過來叫個人的藝術復歸於集團的，也不是很對的事。對不對是別一件事，與有沒有是不相干的，所以這兩種情形直到現今還是並存，不，或者是對峙着。集團的美術之根據最初在於民族性的嗜好，隨後變為師門的傳授，遂由硬化而生停滯，其價值幾乎只存在技術一點上了。文學則更為不幸，授業的師傅讓位於護法的君師，於是集團的文以載道與個人的詩言志兩種口號成了敵對，在文學進了後期以後，這新舊勢力還永遠相搏，釀成了過去的許多五花八門的文學運動。在朝廷强盛，政

致統一的時代，載道主義一定佔勢力，文學大盛，就是平伯所謂「大的高的正的」，可是又就「差不多總是一堆垃圾，讀之昏昏欲睡」的東西，一直到了頹廢時代，皇帝祖師等等要人沒有多大力量了，處士橫議，百家爭鳴，正統家大歎其人心不古，可是我們覺得有許多新思想好文章都在這個時代發生，這自然因爲我們是贊成詩言志派的緣故。小品文則又在個人的文學之尖端，是言志的散文，他集合敘事說理抒情的分子，都浸在自己的性情裏，用了適宜的手法調理起來，所以是近代文學的一個潮頭，他站在前頭，假如碰了壁時自然也首先碰壁。」

這是我的私見，可以拏來說明小品散文晚起的緣故，但是其成功又似比較容易，却還有別的理由。十五年五月我有給平伯的一封信云：

「王季重文殊有趣，唯尙有徐文長所說的以古字奇字替代俗字的地方，不及張宗子的自然。張宗子的瑯環文集中記泰山及普陀之游的兩篇文章似比文飯小品各篇爲佳，此書已借給頡剛，如要看可以轉向他去借。我常常說現今的散文小品並非五四以後的新出產品，實在是『古已有之』，不過現今重新發達起來罷了。由板橋冬心溯而上之，這班明朝文人再上連東坡山谷等，似可編出一本文選，也卽爲散文小品的源流材料，此件事似大可以做，於教課者亦有便利。現在的小文與宋明諸人之作在文字上固然有點不同，但風致實是一致，或者又加上了一點西洋影響，使他有一種新氣息而已。」十五年十一月在重刊陶庵夢憶序上也說：

「我常這樣想，現代的散文在新文學中受外國的影響最少，這與其說是文學革命的，還不如說是文藝復興的產物，雖然在文學發達的程途上復興與革命是同一樣的進展。在理學與古文沒有全盛的時候，抒情的散文也已得

到相當的長發，不過在學士大夫眼中自然也不很看得起，我們讀明清有些名士派的文章，覺得與現代文的情趣幾乎一致，思想上固然難免有若干距離，但如明人所表示的對於禮法的反動則又很有現代的氣息了。」十七年五月作雜拌兒跋，引了上邊這一節之後又說道：

「唐宋文人也作過些性靈流露的散文，只是大都自認為文章游戲，到了要做正經文章時便又照着規矩去做古文。明清時代也是如此，但是明代的文藝美術比較地稍有活氣，文學上頗有革新的氣象，公安派的人能夠無視古文的正統，以抒情的態度作一切的文章，雖然後代批評家貶斥他們為淺率空疏，實際却是眞實的個性的表現，其價值在竟陵派之上。以前的文人對於著作的態度可以說是二元的，而他們則是一元的，在這一點上與現代寫文章的人正是一致，現在的人無論寫什麼都用白話文，也就是統一的一例，與庚子前後的新黨在愛國白話報上用白話，自己的名山事業非用古文不可的絕不相同了。以前的人以為文是以載道的東西，但此外另有一種文章却是可以寫了來消遣的，現在則又把他統一了，去寫或讀可以說本以消遣，但同時也就是傳了道了，或是聞了道。除了還是想要去以載道的老少同志以外，我想現在的人的文學意見大抵是這樣，這也可以說是與明代的新文學家的意思相差不遠的。在這個情形之下，現在的文學——現在只就散文說——與明代的有些相像，正是不足怪的，雖然並沒有模仿，或者也還很少有人去讀明文，又因時代的關係在文字上很有歐化的地方，思想上也自然要比四百年前有了明顯的改變。現代的散文好像是一條湮沒在沙土下的河水，多少年後又在下流被掘了出來，這是一條古河，却又是新的。」在上文又曾這樣說：

「這風致是屬於中國文學的，是那樣地舊而又這樣地新。」這一句話我覺得說的頗得要領。同年十一月作燕知草跋，有云：

「我也看見有些純粹口語體的文章，在受過新式中學教育的學生手裏寫得很是細膩流麗，覺得有造成新文體的可能，使小說戲劇有一種新發展，但是在論文——不，或者不如說小品文，不專說理敍事而以抒情分子爲主的，有人稱他爲絮語過的那種散文上，我想必須有澀味與簡單味，這才耐讀，所以他的文詞還得變化一點。以口語爲基本，再加上歐化語，古文，方言等分子，雜糅調和，適宜地或吝嗇地安排起來，有知識與趣味的兩重的統制，才可以造出有雅致的俗語文來。我說雅，這只是說自然，大方的風度，並不要禁忌什麼字句，或者裝出鄉紳的架子。平伯的文章便多有這些雅致，這又就是他近於明朝人的地方。不過我們要知道，明朝的名士的文章誠然是多有隱遁的色彩，但根本卻是反抗的，有些人終於做了忠臣，如王謔菴到復馬士英的時候便有會稽乃報仇雪恥之鄉非藏垢納汚之地的話，大多數的眞正文人的反禮教的態度也很顯然，這個統系我相信到了李笠翁袁子才還沒有全絕，雖然他們已都變成了淸客了。中國新散文的源流我看是公安派與英國的小品文兩者所合成，而現在中國情形又似乎正是明季的樣子，手拏不動竹竿的文人只好避難到藝術世界裏去，這原是無足怪的。我常想，文學卽是不革命，能革命就不必需要文學及其他種種藝術或宗教，因爲他已有了他的世界了。接着吻的嘴不要再唱歌，這理由正是一致，但是假如征服了政治的世界而在別的方面還有不滿，那麼當然還有要到藝術世界裏去的時候，拿坡倫在軍營中帶着少年維特的煩惱可以算作一例。文學所以雖是不革命，卻很有他的存在的權利與必要。」二十一年十一月所寫雜拌兒

— .93 B 22

之二序中云：

「所謂言與物者何耶，也只是文詞與思想罷了，此外似乎還該添上一種氣味。氣味這個字彷彿有點曖昧而且神秘，其實不然。氣味是很實在的東西，譬如一個人身上有羊羶氣，大蒜氣，或者說是有點油滑氣，也都是大家所能辨別出來的。這樣看去，三代以後的文人裏我所喜歡的有陶淵明顏之推兩位先生，恰巧都是六朝人物。此外自然也有部分可取，即如上邊所說五人（案即白采蘇曼殊沈復史震林盛此公）中；沈三白史悟岡究竟還算佼佼者，六記中前三篇多有妙文，散記中紀游紀風物如卷二記蟋蟀及姑惡鳥等諸文皆佳，大抵敘事物抒情緒都頗出色，其涉及人生觀處則悉失敗也。孔子曰，盍各言爾志。我們生在這年頭兒，能夠於文字中去找到古今中外的人聽他言志，這實在已是一個快樂，原不該再去挑剔好醜。但是話雖如此，我們固然也要聽野老的話桑麻，市儈的說行市，然而友朋間氣味相投的閒話，上自生死興衰，下至蟲魚神鬼，無不可談，無不可聽，則其樂益大，而以此例彼，人情又復不能無所偏向耳。

胡亂的講到這裏，對於雜拌兒之二我所想說的幾句話可以接得上去了。平伯那本集子裏所收的文章大旨仍舊是雜的，有些是考據的，其文詞氣味的雅致與前編無異，有些是抒情說理的，如中年等，這裏邊兼有思想之美，是一般文士之文所萬不能及的。此外有幾篇講兩性或親子問題的文章，這個傾向尤為顯著。這是以科學常識為本，加上明淨的感情與清澈的理智，調合成功的一種人生觀，以此為志，言志固佳，以此為道，載道亦復何礙。此刻現在中古聖徒遍於目前，欲找尋此種思想蓋已甚難，其殆猶求陶淵明顏之推之徒於現代歟。」

以上都是我對於新文學的散文之考察，陸續發表在序跋中間，所以只是斷片，但是意思大抵還是一貫，近十年中也不曾有多大的變更。二十一年夏間在北平輔仁大學講演即是以這些意思爲根據，簡單地聯貫了一下。中國新文學的源流第二講中云：

「對於這復古的風氣揭了反叛的旗幟的，是公安派和竟陵派。公安派的主要人物是三袁，即袁宗道，袁宏道，袁中道三人，他們是萬歷朝的人物，約當西曆十六世紀之末至十七世紀之初。因爲他們是湖北公安縣人，所以有了公安派的名稱。他們的主張很簡單，可以說和胡適之先生的主張差不多。所不同的，那時是十六世紀，利瑪竇還沒有來中國，所以缺乏西洋思想。（他們也有新思想，乃是外來的佛教，借來與儒教思想對抗。）假如從現代新文學的主張要減去他所受到的西洋影響，科學哲學以及文學各方面的，那便是公安派的思想和主張了。而他們對於中國文學變遷的看法，較諸現今的談文學的人或者還要更清楚一點。理論和文章都很對很好，可惜他們的運氣不好，到清朝他們的著作便都成爲禁書了，他們的運動也給乾嘉的文人學者所打倒了。」

我相信新散文的發達成功有兩重的因緣，一是外援，一是內應。外援即是西洋的科學哲學與文學上的新思想之影響，內應即是歷史的言志派文藝運動之復興。假如沒有歷史的基礎這成功不會這樣容易，但假如沒有外來思想的加入，即使成功了也沒有新生命，不會站得住。關於言志派我在中國新文學的源流第二講中略有說明云：

「言志派的文學可以換一名稱，叫做即興的文學，載道派的文學也可以換一名稱，叫做賦得的文學。古今來有名的文學作品通是即興文學。例如詩經上沒有題目，莊子有些也無篇名，他們都是先有意思，想到就寫下來，寫好後

再從文章裏將題目抽出的賦得的文學是先有題目，然後再按題作文。自己想出的題目作時還比較容易，考試所出的題目便有很多的限制，自己的意思不能說，必須揣摩題目中的意思，如題目是孔子的話，則須跟着題目發揮些聖賢道理，如題目爲陽貨的話，則又非跟着題目罵孔子不可。」末了這幾句話固然是做講眞八股者的情形，但是一般的載道派也實在都是如此。我這言志載道的分派本是一時便宜的說法，但是因爲詩言志與文以載道的話，彷彿詩文混雜，又志與道的界限也有欠明瞭之處，容易引起纏夾，我曾追加地說明說：

「言他人之志卽是載道，載自己的道亦是言志。」這裏所說卽興與賦得，雖然說得較爲游戲的，却很能分清這兩者的特質。重複地說，新散文裏這卽興的分子是很重要的，在這一點上他與前一期的新文學運動卽公安派全然相同，不過這相同者由於趨勢之偶合，並不由於模擬或影響。我們說公安派是前一期的新文學運動，却不將他當作現今新文學運動的祖師，我們讀公安派文發表與現代散文有許多類似處覺得很有興味，却不將他當作軌範去模仿他。這理由是很簡明的。新散文裏的基調雖然仍是儒道二家的，這却經過西洋現代思想的陶鎔浸潤，自有一種新的色味，與以前的顯有不同，卽使在文章的外觀上有相似的地方。我不諱言中國思想裏的儒道二家的基調，因爲這是事實，非言論所能隨便變易，我也並不反對，因爲覺得這個基本也並不一定比西洋的宗教思想壞，他更容易收容唯物的常識而一新其面目，如我們近來所見。我常想儒道法實在原是三位一體，儒家一面有他的理想，一面又想顧實行，結果是中庸一路，若要眞去實行，却又不能不再降低而成法家，又如拋開實行，便自然專重理想而成道家了。這在當初創始的都是高明的人，後來禁不起徒子徒孫的模擬傳訛，一樣地變成了破落戶，其間也有陶淵明顏之推等

人能自振作的，實際已是江河日下之勢，莫可挽救了。外來的思想也曾來注灌過，如佛教是也，這原是偉大的思想，很可以佩服的，可是他自成一統系，他的傾向又比道家更往左走，他的影響好容易鑽到文學裏去之後，結果只有兩樣，這如不是屬於宗教類的佛教文學，那就是近似道家思想的一種空靈作品而已。公安派的文學大約只做到這裏。現在的要算是進一程了。爲什麼呢？這便因爲現在所受的外來影響是唯物的科學思想，他能够使中國固有的儒道思想切實地淘煉一番，如上文說過，以科學常識爲本，加上明淨的感情與清澈的理智，調合成功一種人生觀，「以此爲志，言志固佳，以此爲道，載道亦復何礙。」論理，這應該是中國現文壇的普遍的情形，蓋中國向無宗教思想的束縛，偏重現實的現世主義上加以唯物的科學思想，自當能和合新舊而別有成就。事實却不盡然，沒有能够抓得住這二者的主腦，也沒有能够把他們捏作一團，那麼結果不是做出一篇新的土八股便是舊的傳教的洋話。這也正是無怪的。過去的時間的力量太大了，現在的力量又還太短，雖然期望好文章的出現也是人情，然而性急也無用處，還只好且等待着耳。

對於新文學的散文我的意見大抵就只是如此，要分時期分派別的講我覺得還無從說起，從民六到現今還沒有二十年，何況現在又只以前十年爲限呢。我看文藝的段落，並不以主義與黨派的盛衰爲唯一的依據，只看文人的態度，這是夾雜宗教氣的主張載道的呢，還是純藝術的主張載道的呢，以此來決定文學的轉變。現在還是混亂時期，這也還難說，因爲各自在那裏打轉身，似乎都很少眞是明確態度。我是這樣看，也就是這樣地編選。我與郁達夫先生分編這兩本散文集，我可以說明我的是那麼不講歷史，不管主義黨派，只憑主觀偏見而編的。這一冊裏共計有十七

人，七十一篇。這裏除了我與郁先生約定互相編選之外，其餘的許多人大都是由我胡抓瞎扯的。關於這些人有幾件事應得說明，今列記於下：

一，有四位已故的人，即徐志摩，劉半農，劉大白，梁遇春，都列在卷首。所選的文章不以民國十五年爲限，這可以算是一個例外，但是却也不能說是沒有理由的。

二，吳稚暉（這裏活人也一律稱名，不加先生，下均同。）實在是文學革命以前的人物，他在新世紀上發表的妙文凡讀過的人是誰也不會忘記的。他的這一種特別的說話法與作文法可惜至今竟無傳人，眞令人有廣陵散之感。爲表示尊重這奇文起見，特選錄在民十以後所作幾篇，只可惜有些在現今恐有違礙不能重印，所以只抄了短短的兩篇小文。

三，議論文照例不選，所以有些人如蔡孑民，陳獨秀，胡適之，錢玄同，李守常，陶孟和等的文章都未曾編入。這裏就只選了顧頡剛的一篇古史辨序，因爲我覺得這是很有趣的自敍，胡適之的四十自述或者可以相比，不過出得太遲了，已經在民十五之後。新潮上還有一篇講舊家庭的文章，署名「顧誠吾」也可備選，因爲是未完的稿，所以決定用了這序文。

四，廢名所作本來是小說，但是我看這可以當小品散文讀，不，不但是可以，或者這樣更覺得有意味亦未可知。今從橋中選取六則，棗中也有可取的文章，因爲著作年月稍後，所以只好割愛了。

五，此外還有些人本擬收入，如梁實秋，沈從文，謝六逸，章克標，趙景深等，只可惜大部分著作都在民十五以後，所

以不能收在這一集裏。近十年來作者如林，未能盡知，自多遺漏，但決無故意抹殺之事，此則自審可告無罪者耳。

六，末了我似乎還得略說我自己對於散文的主觀和偏見。前面我所說的多是關於散文的發達，現在是說對於散文本身這東西。我在草木蟲魚小引中說過：

「我平常很懷疑，心裏的情是否可以用言全表了出來，更不相信隨隨便便地就表得出來。什麼嗟嘆啦，永歌啦，手舞足蹈啦的把戲，多少可以發表自己的情意，但是到了成爲藝術再給人家去看的時候，恐怕就要發生了好些的變動與間隔，所留存的也就是很微末了。死生之悲哀，愛戀之喜悅，人生最切的悲歡甘苦，絕對地不能以言語形容，更無論文字，至少在我是這樣想，世間或有天才自然也可以有例外，那麼我們凡人所可以用文字表現者只是某一種情意，固然不很粗淺但也不很深切的部分，換句語來說，實在是可有可無不關緊要的東西，表現出來聊以自寬慰消遣罷了。

我覺得文學好像是一個香爐，他的兩旁邊還有一對蠟燭台，左派和右派。無論那一邊是左是右，都沒有什麼關係，這總之有兩位，即是禪宗與密宗，假如容我借用佛教的兩個名稱。文學無用，而這左右兩位是有用有能力的。禪宗的作法的人不立文字，知道牠的無用，却尋別的途徑，霹靂似的大喝一聲，或一棍打去，或一句乾矢橛，直截地使人家豁然開悟，這在對方固然也需要相當的感受性，不能輕易發生効力，但這辦法的精義實在是極對的，差不多可以說是最高理想的藝術，不過在事實上藝術還著實有志未逮，或者只是音樂有點這樣的意味，纏縛在文字語言裏的文

學雖然拏出什麼象徵等物事來在那裏掙扎，也總還追隨不上。密宗派的人單是結印念咒，揭諦揭諦波羅揭諦幾句話，看去毫無意義，實在含有極大力量，老太婆高唱阿彌陀佛，便可安心立命，覺得西方有分，紳士平日對於廚子呼來喝去，有朝一日自己做了光祿寺小官，却是顧盼自雄，原來都是這一類的事。即如古今來多少殺人如麻的欽案，問其罪名，只是大不敬或大逆不道等幾個字兒，全是空空洞洞的，當年却有許多活人死人因此處了各種極刑，想起來很是冤枉，不過在當時，大約除本人外沒有不以爲都是應該的吧。名號——文字的威力大到如此，實在可敬而且可畏了。文學呢，他是既不能令又不受命，他不能那麼解脫，用了獨一無二的表現法直截地發出來，却也不會這麼剛勇，憑空抓了一個唵字塞住了人家的嗓子，再回不過氣來，結果是東說西說，寫成了四萬八千卷的書册，只供閑人的繙閱罷了。」這是我對於文學——散文的苛刻而寬容的態度。我是這樣想，自己也這樣寫，人家的這樣看，現在也這樣選。

中華民國二十四年八月二十四日，於北平。

現代散文導論（下）

郁達夫

一　散文這一箇名字

中國向來只說蒼頡造文字，然後書契易結繩而治，所以文字的根本意義，還在記事。到了春秋戰國，孔子說『煥乎其有文章』，於是『夫子之文章可得而聞』了；在這裏，於文字之上，顯然又加上了些文彩。至於文章的內容，大抵總是或『妙發性靈，獨拔懷抱』（梁書文學傳），或『達幽顯之情，明天人之際』（北齊書文苑傳序），或以爲『六經者道之所在，文則所以載夫道者也』（元史儒學傳）程子亦說：『道者文之根本，文者道之枝葉。』而六經之中，除詩經外，全係散文；易經書經與春秋，其間雖則也有韻語，但都係偶然的流露，不是作者的本意。從此可以知道，中國古來的文章，一向就以散文爲主要的文體，韻文係情感滿溢時之偶一發揮，不可多得，不能强求的東西。

正因爲說到文章，就指散文，所以中國向來沒有『散文』這一箇名字。若我的臆斷不錯的話，則我們現在所用的『散文』兩字，還是西方文化東漸後的產品，或者簡直是翻譯也說不定。

自六朝駢儷有韻之文盛行以後，唐宋以來，各人的文集中當然會有散體或散文等成語，用以與駢體駢文等對立的；但牠的含義，牠的輪廓，決沒有現在那麼的確立，亦決沒有現代人對這兩字那麼的認識得明白而淺顯。所以，當現代而說散文，我們還是把牠當作外國字 Prose 的譯語，用以與韻文 Verse 對立的，較爲簡單，較爲適當。

古人對於詩與散文，亦有對稱的名字，像小杜的『杜詩韓筆愁來讀，似遣麻姑癢處搔』，袁子才的『一代正宗才力薄，望溪文學阮庭詩』之類；不過這種稱法，既不明確，又不普遍，並且原作大抵限於音韻字數，不免有些牽强之

處，拿來作我們有科學智識的現代人的界說或引證，當然有些不對。

二 散文的外形

散文既經由我們決定是與韻文對立的文體，那麼第一箇消極的條件，當然是沒有韻的文章。所謂韻者，係文字音韻上的性質與規約，在中國極普通的說法，有平上去入或平仄之分，在外國極普通的有長音短音或高低抑揚之別。照這些平仄與抑揚排列起來，對偶起來，自然又有許多韻文的繁瑣方式與體裁，但在散文裏，這些就都可以不管了，尤其是頭韻脚韻和那些所謂洽韻的玩意兒。所以在散文裏，音韻可以不管，對偶也可以不問，只教辭能達意，言之成文就好了，一切字數駢對，出韻，失粘，蜂腰，鶴膝，疊韻，雙聲之類的人工限制與規約，是完全沒有的。

不過在散文裏，那一種王漁祥所說的神韻，若不依音調死律而講，專指廣義的自然的韻律，就是西洋人所說的 Rhythm 的回味，却也可以有；因為四季的來復，陰陽的配合，晝夜的循環，甚至於走路時兩脚的一進一出，無一不合於自然的韻律的；散文於音韻之外，暗暗把這意味透露於文字之間，也是當然可以有的事情；但漁洋所說的神韻及趙秋谷所說的聲調，還有語病，在散文裏似以情韻或情調兩字來說，較為妥當。這一種要素，尤其是寫抒情或寫景的散文時，包含得特別的多。

散文的第一消極條件，既是無韻不駢的文字排列，那麼自然散文小說，對白戲劇（除詩劇以外的劇本）以及無韻的散文詩之類，都是散文了啦；所以英國文學論裏有 Prose Fiction, prose Poem 等名目。可是我們一般

在現代中國平常所用的散文兩字，却又不是這麼廣義的，似乎是專指那一種既不是小說，又不是戲劇的散文而言。近來有許多人說中國現代的散文就是指法國蒙泰紐 Montaigne的 Essais，英國培根Bacon的 Essays 之類的文體在說，是新文學發達之後纔興起來的一種文體，於是乎一譯再譯，反轉來又把像英國 Essays 之類的文字，稱作了小品。有時候含糊一點的人，更把小品散文或散文小品的四個字連接在一氣，以祈這一個名字的顛撲不破，左右逢源；有幾個喜歡分析，自立門戶的人，就把長一點的文字稱作了散文，而把短一點的叫作了小品。其實這一種說法，這一種翻譯名義的苦心，都是白費的心思，中國所有的東西，又何必完全和西洋一樣？西洋所獨有的氣質文化，又那裏能完全翻譯到中國來？所以我們的散文，只能約略的說是Prose 的譯名和 Essays，有些相像，係除小說戲劇之外的一種文體；至於要想以一語來道破內容，或以一個名字來說盡特點，却是萬萬辦不到的事情。

三　散文的內容

在四千餘年古國古的中國，又被日本人鄙視為文字之國的中國，散文的內容，自然早已發達到了五花八門，無以復加。我們只須一翻開桐城派正宗的古文辭類纂來看，曰論辨，曰序跋，曰奏議……一直到辭賦哀祭之類，牠的內容真富麗錯綜，活像一部二十四史零售的百貨商店。這一部古文辭類纂的所以風行二百餘年，到現在還有人在那裏感激涕零的理由，一半雖在牠的材料的豐富，但一半也在牠的分門別類，能以一個類名來決定內容。但言為心聲，人心不同，又各如其面，想以外形的類似而來斷定內容的全同，是等於醫生以穿在外面的衣服而來推論人體的組

織；我們不必引用近代修辭學的分類來與牠對比，就有點覺得靠不住了。所以近代的選家，就更進了一步，想依文章本體的內容來分類而辨體。於是乎近世論文章的內容者，就又把散文分成了描寫（Description）敍事（Narration）說明（Exposition）論理（Persuasion including Argumentation）的四大部類；還有人想以實寫，抒情，說理的三項來包括的。

從文章的本體來看，當然是以後人分類方法爲合理而簡明；但有些散文，是既說理而又抒情，或者兼以描寫記敍的，到這時候，你若想把牠們來分類合併，當然又覺得困難百出了，所以我們來論散文的內容，就打算先避掉這分類細敍的辦法。

我以爲一篇散文的最重要的內容，第一要尋這『散文的心』；照中國舊式的說法，就是一篇的作意，在外國修辭學裏，或稱作主題（Subject）或叫牠要旨（Theme）的，大約就是這『散文的心』了。有了這『散文的心』後，然後方能求散文的體，就是如何能把這心盡情地表現出來的最適當的排列與方法。到了這裏，文字的新舊等工具問題，方始出現。

中國古代的國體組織，社會因襲，以及宗族思想等等，都是先我們之生而存在的一層固定的硬殼；有些人雖則想破殼而出，但因爲麻煩不過，終於只能同蝸牛一樣，把觸角向外面一探，就縮了進去。有些人簡直連破殼的想頭都不敢有，更不必說探頭出來的勇氣了。這一層硬殼上的三大厚柱，叫作尊君，衛道，與孝親；經書所教的是如此，社會所重的亦如此，我們不說話不行事則已，若欲說話行事，就不能離反這三種教條；做文章的時候，自然更加要嚴守着這

些古聖昔賢的明訓了；這些就是從秦漢以來的中國散文的內容，就是我所說的從前的『散文的心』。當然這中間也有異端者，也有叛逆兒，但是他們的言行思想，因爲要遺毒社會，危害君國之故，不是全遭殺戮，就是一筆抹殺（禁滅），終不能爲當時所推重，或後世所接受的。

從前的散文的心是如此，從前的散文的體也是一樣。行文必崇尙古雅，模範須取諸六經；不是前人用過的字，用過的句，絕對不能任意造作，甚至於之乎也者等一個虛字，也要用得確有出典，嗚呼嗟夫等一聲浩歎，也須古人歎過纔能啓口。此外的起承轉合，伏句提句結句等種種法規，更加可以不必說了，一行違反，就不成文。你想，在這兩重械梏之下，我們還寫得出好的散文來麼？

四　現代的散文

自從五四運動起後，破壞的工作就開始了。最顯而易見的，就是文字的械梏打破運動，這一層工作，直到現在還在繼續進行，可以說是已經做到了百分之六七十。第二步運動，是那一層硬殼的打破工作，可是慚愧之至，弄到今天，那硬殼上的三大厚柱總算動搖了一點，但那一層硬殼還依然蒙被在大多數人的身上。

五四運動的最大的成功，第一要算『個人』的發見。從前的人，是爲君而存在，爲道而存在，爲父母而存在的，現在的人纔曉得爲自我而存在了。我若無何有乎君，道之不適於我者還算什麼道，父母是我的父母；若沒有我，則社會，國家，宗族等那裏會有？以這一種覺醒的思想爲中心，更以打破了械梏之後的文字爲體用，現代的散文就滋長起來

丁。

現代的散文之最大特徵，是每一個作家的每一篇散文裏所表現的個性，比從前的任何散文都來得强。古人說，小說都帶些自敘傳的色彩的，因爲從小說的作風裏人物裏可以見到作者自己的寫照；但現代的散文，却更是帶有自敘傳的色彩了，我們只消把現代作家的散文集一翻，則這作家的世系，性格，嗜好，思想，信仰，以及生活習慣等等，無不活潑潑地顯現在我們的眼前。這一種自敘傳的色彩是什麼呢，就是文學裏所最可寶貴的個性的表現。

文極司泰（C.T. Winchester）在一本評論英國散文作家的文集（A group of English Essayists）的頭上，有一段短短的序言說：

『…………（上略）

若有人嫌這書的大部分的注意，都傾注入了各人的傳記，而真正的批評，却祗佔了一小部分的話，那請你們要記着，像海士立脫（Hazlitt）像蘭姆（Lamb）像特·昆西（De Quincey）像威爾遜（Wilson）像漢脫（Hunt）諸人所寫的主題，都係取從他們自己的個人經驗之內的。恐怕在其他一樣豐富一樣重要的另外許多英國散文之中，像這樣地絕對帶有自敘傳色彩的東西，也是很少罷。以常常是很有用的傳記的方法來詳論他們，在這裏是對於評論家的唯一大道。他在能够評量那一冊著作之先，必須要熟悉那作者的「人」纔行。』（序文VII頁）

這一段話雖則不能直接拿過來適用在我們現代的散文作家的身上，但至少散文的重要之點，是在個性的表

現這一句話，總可以說是中外一例的了。周作人先生在序沈啓无編的冰雪小品選的一文中說：『我鹵莽地說一句，小品文是文學發達的極致牠的興盛必須在王綱解紐的時代。』（看雲集一八九頁）若我的猜測是不錯的話，豈不是因王綱解紐的時候個性比平時一定發展得更活潑的意思麼？兩晉的時候是如此，宋末明末是如此，我們在古代的散文中間，也只在那些時候纔能見到些稍稍富於個性的文字；當太平的盛世，當王權鞏固的時候，我前面所說的那兩重械梏，尤其是綱常名教的那一層硬殼，是決不容許你個人的箇性，有略一抬頭的機會的。

所以，自五四以來，現代的散文是因箇性的解放而滋長了，正如胡適之先生在一九二二年申報五十年的紀念特刊上『五十年來中國之文學』中的所說：

『白話散文很進步了。長篇議論文的進步，那是顯而易見的，可以不論。這幾年來，散文方面最可注意的發展，乃是周作人等提倡的小品散文。這一類的小品，用平淡的談話，包藏着深刻的意味；有時很像笨拙，其實却是滑稽。這一類作品的成功，就可徹底打破那「美文不能用白話」的迷信了。』

胡先生在這裏可惜還留下了一點語病，彷彿教人要把想起文言文就是美的這一個舊觀念拋棄似的；其實一篇沒有作意沒有箇性的散文，即使文言到了不可以再文，也決不能算是一篇文字的，美不美更加談不上了。

因為說到了散文中的箇性（我的所謂箇性，原是指 Individuality（個人性）與 Personality（人格）的兩者合一性而言，）所以也想起了近來由林語堂先生等所提出的所謂個人文體Personal Style那一個的名詞。文體當然是個人的；即使所寫的是社會及他人的事情，只教是通過作者的一番翻譯介紹說明或寫出之後，作者

的箇性當然要滲入到作品裏去的。左拉有左拉的作風，弗老貝爾有弗老貝爾的寫法，在尤重箇性的散文裏，所寫的文字更是與作者的箇人經驗不能離開了；我們難道因爲若寫身邊雜事，不免要受人罵，反而故意去寫些完全爲我們所不知道不經驗過的慌話倒算眞實麼？這我想無論是如何客觀的寫實論家，也不會如此立論的。

至於個人文體的另一面的說法，就是英國各散文大家所慣用的那一種不拘形式家常閑話似的體裁「Informal or Familiar essays」的話，看來却似很容易，像是一種不正經的偷懶的寫法，其實在這容易的表面下的作者的努力與苦心，批評家又那裏能夠理會？十九世紀的批評家們，老有挖苦海士立脫的散文作風者說：「在一天春風和煦的星期幾的早晨，我喝着熱騰騰的咖啡，坐在向陽的回廊上的安樂椅裏讀×××的書，等等，又是那麼的一套！」這挖苦雖然很有點兒幽默，可是若不照這樣的寫法，那海士立脫就不成其爲海士立脫了。你須知道有一位內庭供奉，曾對蒙泰紐說：「皇帝陛下曾經讀過你的書，很想認識認識你這一個人。」你知道他是怎樣回答的呢？「假使皇帝陛下已經認識了我的書的話，」他回答說，「那他就認識我的人了。」箇人文體在這一方面的好處，就在這裏。

幾年前梁實秋先生曾在新月上發表過一篇論散文的文章，在末了的一段裏，他說：「近來寫散文的人，不知是過分的要求自然，抑過分的忽略藝術，常常的淪於粗陋之一途。無論寫的是什麼樣的題目，類皆出之以嘻笑怒罵；引車賣漿之流的語氣，和村婦罵街的口吻，都成爲散文的正則。像這樣恣肆的文字，裏面有的是感情，但是文調，沒有！」難道寫散文的時候，一定要穿上大禮服，帶上高帽子，套着白皮手帶，去翻出文選錦字上的字面來寫作不成？掃煙突

的黑臉小孩，既可以寫入散文，則引車賣漿之流，何嘗不也是人？人家既然可以用了火燒豬玀的話來笑罵我們中國人之愚笨，那我們回罵他一聲直脚鬼子，也不算爲過。况且梁先生所贊成的『高超的郎占諾斯』（The Sublime Longinus） 在他那篇不朽的『崇高美論』（On the Sublime: Translated by A. O. Prickard）裏，對於論敵的該雪留斯（Caecilius）也是毫不客氣地在那裏肆行反駁的，嬉笑怒駡，又何嘗不可以成文章？

由梁先生的這一段論斷出發，我們又可以曉得現代散文的第二特徵，是在牠的範圍的擴大。這散文內容範圍的擴大，雖然不就是偉大，但至少至少，也是近代散文超越過古代散文的一箇長足的進步。

從前的人，是非禮弗聽，非體弗覷，非禮弗……的，現在可不同了。一樣的是人體的一部分，爲什麼肚臍以下，尾閭骨周圍的一圈，就要隱藏抹殺，勿談勿寫呢？（這是靄理斯的意見。）蒼蠅蚊子，也一樣是宇宙間的生物，和紳士學者，又有什麼不同，而不可以做散文的對象呢？所以講堂上的高議宏論，原可以做散文的材料，但同時『引車賣漿之流的語氣，和村婦罵街的口吻』也一樣的可以上散文的寶座。若說散文只許板起道學面孔，滿口大學之道，泰山崩於前而色不變地沒有感情的人去做的話，那中國的散文，豈不也將和宗教改革以前的聖經一樣，變成幾個特權階級的私產了麼？

當人間世發刊的時候，發刊詞裏曾有過『宇宙之大，蒼蠅之微，無不可談』的一句話；後來許多攻擊人間世的人，每每引這一句話來挖苦人間世編者的林語堂先生，說：『只見蒼蠅，不見宇宙。』其實林先生的這一句話，並不曾說錯，不過文中若只見蒼蠅的時候，那只是那一篇文字的作者之故，與散文的範圍之可以擴大到無窮盡的一點，却

是無關無礙的。美國有一位名尼娣 Nitchie的文藝理論家，在她編的一冊文藝批評論裏說：

『在各種形式的散文（按此地的散文兩字係指廣義的散文而言）之中，我們簡直可以說Essay是種類變化最多最複雜的一種。自從蒙泰紐最初把他對於人和物的種種觀察名作 Essais 或試驗以來，關於這一種有趣的試作的寫法及題材，並不曾有過什麼特定的限制。尤其是在那些不拘形式的家常閑話似的散文裏，宇宙萬有，無一不可以取來作題材，可以幽默，可以感傷，也可以辛辣，可以柔和，只教是親切的家常閑話式的就對了。在正式的散文（The formal Essay）項下也可以有種種的典型，數目也很多，種類也很雜，這又是散文的範圍極大的另一左證。像馬可來（Macaulay）的有些散文，性質就是歷史式的傳記式的，正够得上稱作史筆與傳記而無愧。也有宗教的或哲學的散文，德義的散文，批評的散文或教訓的散文。這些散文中的任何一種，牠的主要目的，都是在訴之於我們的智性的。……

可是比正式的散文更富於藝術性，由技巧家的觀點說來覺得更不容易寫好的那種散文，却是平常或叫作 Informal（不拘形式的）或叫作 Familiar（家常閑話式的）或叫作 Personal（個人文體式的）Essays 這種種散文的名稱，就在暗示着牠的性質與內容。牠是沒有一定的目的與一定的結構的。牠的目的並不是在教我們變得更聰明一點，却是在使我們覺得更快樂一點。……』（Nitchie: The Criticism of Literature Pp.270,271—2.）

所以現代的散文之內容範圍，竟能擴大到如此者，正因為那種不拘形式的散文的流行，正因為引車賣漿者流的語

氣，和村婦罵街的口吻，都被收入到了散文裏去的緣故。

現代散文的第三個特徵，是人性，社會性，與大自然的調和。

從前的散文，寫自然就專寫自然，寫個人便專寫個人，一議論到天下國家，就只說古今治亂，國計民生，散文裏很少人性，及社會性與自然融合在一處的，最多也不過加上一句痛哭流涕長太息，以示作者的感憤而已；現代的散文就不同了，作者處處不忘自我，也處處不忘自然與社會。就是最純粹的詩人的抒情散文裏，寫到了風花雪月，也總要點出人與人的關係，或人與社會的關係來，以抒懷抱；一粒沙裏見世界，半瓣花上說人情，就是現代的散文的特徵之一。從哲理的說來，這原是智與情的合致，但時代的潮流與社會的影響，卻是使現代散文不得不趨向到此的兩重客觀的條件。這一種傾向，尤其是在五卅事件以後的中國散文上，表現得最為顯著。

統觀中國新文學內容變革的歷程，最初是沿舊文學傳統而下，不過從一角新的角度而發見了自然，同時也就發見了個人；接着便是世界潮流的盡量的吸收，結果又發見了社會。而個人終不能遺世而獨立，不能餐露以養生，人與社會，原有連帶的關係，人與人類，也有休戚的因依的；將這社會的責任，明白剴切地指示給中國人看的，卻是五卅的當時流在帝國主義槍砲下的幾位上海志士的鮮血。

藝術家是善感的動物，凡世上將到而未到的變動，或已發而未至極頂的趨勢，總會先在藝術家的心靈裏投下一個淡淡的影子；五卅的慘案，早就在五四時代的藝術品裏暗示過了，將來的大難，也不難於今日的作品裏去求得線索的。這一種預言者的使命，在小說裏原負得獨多，但散文的作者，卻要比小說家更普遍更容易來挑起這一肩重

担。近年來散文小品的流行，大鑼大鼓的小說戲劇的少作，以及散文中間帶着社會性的言辭的增加等等，就是這一種傾向的指示。

最後要說到近來纔濃厚起來的那種散文上的幽默味了，這當然也是現代散文的特徵之一，而且又是極重要的一點。幽默似乎是根於天性的一種趣味，大英帝國的國民，在政治上商業上倒也並不幽默，而在文學上却個個作家，多少總含有些幽默的味兒：上自喬叟，莎士比亞起，下迄現代的 Robert Lynd, Bernard Shaw,以及 A. A. Milne, Aldous Huxley 等輩，不管是在嚴重的長篇大著之中，或輕鬆的另章斷句之內，正到逸興遄飛的時候，總板着面孔忽而來牠一下幽默，會使論敵也可以倒在地下而破顏，愁人也得停着眼淚而發一笑。北國的幽默，像契訶夫的作品之類，是幽鬱的，南國的幽默，像西班牙的塞范底斯之類，是光明的；這與其說是地理風土的關係，還不如說因人種（民族）時代的互異而使然；我們的中華民族，一向就是不懂幽默的民族，但近來經林語堂先生等一提倡，在一般人的腦裏，也懂得點什麼是幽默的概念來了，這當然不得不說是一大進步。

有人說，近來的散文中幽默分子的加多，是因為政治上的高壓的結果：中華民族要想在苦中作一點樂，但各處都無法可想，所以只能在幽默上找一條出路，現在的幽默會這樣興盛的原因，此其一；還有其次的原因，是不許你正說，所以只能反說了，人掩住了你的口，不容你嘆息一聲的時候，末了自然只好泄下氣以舒腸，作長歌而當哭。這一種觀察的確是不錯；不過這兩層也須有幽默興盛的近因，至於遠因，恐怕還在歷來中國國民生活的枯燥，與夫中國散文的受了英國 Essay 的影響。

中國的國民生活的枯燥，是在世界的無論那一國都沒有牠的比類的。上自上層階級起他們的趣味，就只有吃鴉片，打牌，與蓄妾；足跡不出戶闥，享樂只在四壁之內舉行，因此倒也養成了一種像羅馬頹廢時代似的美食的習慣。其次的中產階級，生活是竭力在模仿上層階級的，雖然多了幾處像大世界以及城隍廟說書場之類的地方可以跑跑，但是他們的生活的沒有規則與沒有變化，却更比農村下層階級都不如。至於都市的下層階級呢，工資的低薄，與工作時間的延長使他們雖有去處，也無錢無閑去調劑他們的生活。農村的下層階級，比起都市的勞動者來，自然是閑空得多；歲時伏臘，也有些特殊的行樂，如農事完後的社戲，新春期內的迎神賽會之類，都是大衆娛樂的最大機會，可是以一年之長而又兼以這種大事的不容易舉行，歸根結蒂，他們的生活仍舊還是枯燥的。這上下一例的枯燥的國民生活，從前是如此，現在因為國民經濟破產的結果，反更不如前了，那裏可以沒有一個輕便的發洩之處的呢？所以散文的中間，來一點幽默的加味，當然是中國上下層民衆所一致歡迎的事情。

英國散文的影響於中國，係有兩件歷史上的事情，做牠的根據的；第一，中國所最發達也最有成績的筆記之類，在性質和趣味上，與英國的 Essay 很有氣脈相通的地方，不過少一點在英國散文裏是極普遍的幽默味而已；第二，中國人的吸收西洋文化，與日本的最初由荷蘭文為媒介者不同，大抵是借用英文的力量的，但看歐洲人的來我國者，都以第三國語的英文為普通語，與中國人的翻外國人名地名，大半以英語為據的兩點，就可以明白；故而英國散文的影響，在我們的智識階級中間，是再過十年二十年也決不會消滅的一種根深底固的潛勢力。像已故的散文作家梁遇春先生等，且已有人稱之為中國的愛利亞了，即此一端，也可以想見得英國散文對我們的影響之大且深。

至如魯迅先生所翻的廚川白村氏在「出了象牙之塔」裏介紹英國 Essay 的一段文章，更爲弄弄文墨的人，大家所讀過的妙文，在此地也可以不必再說。

總之，在現代的中國散文裏，加上一點幽默味，使散文可以免去板滯的毛病，使讀者可以得一個發泄的機會，原是很可欣喜的事情。不過這幽默要使牠同時含有破壞而兼建設的意味，要使牠有左右社會的力量，纔有將來的希望；否則空空洞洞，毫無目的，同小丑的登臺，結果使觀衆於一笑之後，難免得不感到一種無聊 (Nonsense) 的回味，那纔是絕路。

五 關於這一次的選集

這一次，良友圖書公司發了大願，想把五四以來的中國新文學作一次總結算；凡自一九一七年起至一九二七年止的十年間的論文小說詩歌戲劇散文等，都分頭請人選擇，彙成一帙，使讀者可以收事半功倍之効：其中的散文部分，就委託了我和周作人先生，分選兩册。我於接到這委託書函之後，就和周作人先生往返商量了好幾次，兩人間的選集，將以什麼爲標準，庶幾可以免去重複？他在北平，我在杭州，相隔幾千里，晨夕聚首的機會是沒有的。

先想以文學團體來分，譬如我和創造社等，比較熟悉，就選這一批人的散文：他與語絲社文學研究會都有過關係，就選那一批人的。但後來一想，自己選自己的東西，生怕割愛爲難，就是選比較親近的人友的作品，也難免不懷偏見。於是就想依近來流行的派別爲標準，兩人來分頭選擇，就是言志派與載道派。

談到了這一個派別問題，我們又各起了懷疑。原來文學上的派別，是事過之後，旁人（文學批評家們）替加上去的名目，並不是先有了派，以後大家去參加，當派員，領薪水，做文章，像當職員那麼的。况且就是在一人一派之中，文字也時有變化：雖則說朝秦暮楚，跨黨騎牆等現象是不會有，可是一個人的思想，文章，感觸之類，決沒有十年如一日，固守而不變的道理。還有言志與載道的類別，也頗不容易斷定，這兩名詞含義的模糊，正如客觀和主觀等抽象名詞一樣的難以捉摸。古人說：『文以載道，』原是不錯，但『盍各言爾志』的志，『詩言志』的志，又何嘗不一樣的是『道？』『道其道，非吾之所謂道，』那這一位先生所說的話，究竟是當牠作『志』呢，還是作『道？』

細想了好幾日，覺得以派別爲標準的事情，還是不可通的；最後纔決定了以人爲標準，譬如我選周先生的散文，周先生選我的東西，著手比較得簡單，而材料又不至於衝突。於是就和周先生商定，凡魯迅，周作人，冰心，林語堂，豐子愷，鍾敬文，川島，羅黑芷，朱大枏，葉永蓁，朱自清，王統照，許地山，鄭振鐸，葉紹鈞，茅盾的幾家，歸我來選，其他的則歸之於周先生。

人選問題決定之後，其次的問題，是選材的時間限制問題了。原定的體例，是只選自一九一七年至一九二七年之間的作品。但被選的諸家大抵還是現在正在寫作的現代作家（除兩位已故者外）思想與文章，同科學實驗不同，截去了尾巴，有時候前半截要分析不清的。對這問題，我和周先生所抱的，是同一個意見，所以明知有背體例，但一九二七年以後的作品，也擇尤採入了一小點，以便參證；不過選集的主體，還是以一九一七到一九二七的十年間的作品爲重心而已。

六　妄評一二

在這一集裏所選的，都是我所佩服的人，而他們的文字，當然又都是我所喜歡的文字，——不喜歡的就不選了——本來是可以不必再有所評述，來攪亂視聽的，因爲文字具在，讀者讀了自然會知道牠們的好壞。但是向來的選家習慣，似乎都要有些眉批和脚註，纔算稱職，我在這裏，也只能加上些蛇足，以符舊例。我不是批評家，所見所談也許荒謬絕倫，讀者若拿來作脚註看，或者還能識破愚者之一得！名曰妄評，實在不是自謙之詩。

魯迅，周作人在五十幾年前，同生在浙江紹興的一家破落的舊家，同是在窮苦裏受了他們的私塾啓蒙的教育。二十歲以前，同到南京去進水師學堂學習海軍，後來同到日本去留學。到這裏爲止兩人的經歷完全是相同的，而他們的文章傾向，却又何等的不同！

魯迅的文體簡煉得像一把匕首，能以寸鐵殺人，一刀見血。重要之點，抓住了之後，只消三言兩語就可以把主題道破——這是魯迅作文的秘訣，詳細見兩地書中批評景宋女士駁覆校中當局一文的語中——次要之點，或者也一樣的重要，但不能使敵人致命之點，他是一概輕輕放過，由牠去而不問的。與此相反，周作人的文體，又來得舒徐自在，信筆所至，初看似乎散漫支離，過於繁瑣！但仔細一讀，却覺得他的漫談，句句含有分量，一篇之中，少一句就不對，一句之中，易一字也不可，讀完之後，還想翻轉來從頭再讀的。當然這是指他從前的散文而說，近幾年來，一變而爲枯澀蒼老，爐火純青，歸入古雅遒勁的一途了。

兩人文章裏的幽默味，也各有不同的色彩：魯迅的是辛辣乾脆，全近諷刺，周作人的是湛然和藹，出諸反語。從前在語絲上登的有一篇周作人的「碰傷」，記得當時還有一位青年把牠正看了，寫了信去非難過。

其次是兩人的思想了。他們因為所處的時代和所學的初基，都是一樣，故而在思想的大體上根本上，原也有許多類似之點：不過後來的趨向，終因性格環境的不同，分作了兩岐。

魯迅在日本學的是醫學，周作人在日本由海軍而改習了外國語。他們的篤信科學，贊成進化論，熱愛人類，有志改革社會，是弟兄一致的；而所主張的手段，卻又各不相同。魯迅是一味急進，寧為玉碎的，周作人則酷愛和平，想以人類愛來推進社會，用不流血的革命來實現他的理想（見新村的理想與實際等數篇。）

周作人頭腦比魯迅冷靜，行動比魯迅夷猶，遭了三一八的打擊以後，他知道空喊革命，多負犧牲，是無益的，所以就走進了十字街頭的塔，在那裏放散紅綠的燈光，悠閑地，但也不息地負起了他的使命；他以為思想上的改革，基本的工作當然還是要做的，紅的綠的燈光的放送，便是給路人的指示；可是到了夜半清閑，行人稀少的當兒，自己賞玩賞玩這燈光的色彩，玄想玄想那天上的星辰，裝聾做啞，喝一口苦茶以潤潤喉舌，倒也是於世無損，於己有益的玩意兒。這一種態度，廢名說他有點像陶淵明。可是『陶潛詩喜說荊軻』，他在東籬下採菊的時候，當然也忘不了社會的大事，『少時壯且厲，撫劍獨行遊』的氣概，還可以在他的作反語用的平淡中想見得到。

魯迅的性喜疑人——這是他自己說的話——所看到的都是社會或人性的黑暗，故而語多刻薄，發出來的盡是誅心之論；這與其說他的天性使然，還不如說是環境造成的來得恰對，因為他受青年受學者受社會的暗箭，實

在受得太多了傷弓之鳥驚曲木，豈不是當然的事情麼？在魯迅的刻薄的表皮上，人只見到他的一張冷冰冰的青臉，可是皮下一層，在那裏潮湧發酵的，卻正是一腔沸血，一股熱情；這一種弦外之音，可以在他的小說，尤其是兩地書裏面看得出來。我在前面說周作人比他冷靜，這話由不十分深知魯迅和周作人的人看來，或者要起疑問：但實際上魯迅卻是一個富於感情的人，只是勉強壓住，不使透露出來而已：而周作人的理智的固守，對事物社會見解的明確，卻是誰也知道的事情。

周作人的理智既經發達，又時時加以灌溉，所以便造成了他的博識；但他的態度卻不是賣智與衒學的，謙虛和眞誠的二重內美，終於使他的理智放了光，博識致了用。他口口聲聲在說自己是一個中庸的人，若把中庸當作智慧感情的平衡，立身處世的不苟來解，那或者還可以說得過去；若把中庸當作了普通的說法，以爲他是一個善於迎合，庸庸碌碌的人，那我們可就受了他的騙了。

中國現代散文的成績，以魯迅周作人兩人的爲最豐富最偉大，我平時的偏嗜，亦以此二人的散文爲最所溺愛。一經開選，如竊賊入了阿拉伯的寶庫，東張西望，簡直迷了我取去的判斷，忍心割愛，痛加刪削，結果還把他們兩人的作品選成了這一本集子的中心，從分量上說，他們的散文恐怕要占得全書的十分之六七。

冰心女士散文的清麗，文字的典雅，思想的純潔，在中國好算是獨一無二的作家了；記得雪萊的咏雲雀的詩裏，彷彿曾說過雲雀是初生的歡喜的化身，是光天化日之下的星辰，是同月光一樣來把歌聲散溢於宇宙之中的使者，是虹霓的彩滴要自愧不如的妙音的雨師，是……這一首千古的傑作，我現在記也記不清了，總而言之，把這一首詩

全部拿來，以詩人讚美雲雀的淸詞妙句，一字不易地用在冰心女士的散文批評之上，我想是最適當也沒有的事情。

女士的故鄉是福建，福建的秀麗的山水，自然也影響到了她的作風，雖然她並不是在福建長大的。十餘年前，當她二十幾歲的時候孤身留學在美國，慰冰湖，青山，沙穰，大西洋海濱，白嶺，威叩落亞，銀湖，潔湖等佳山水處，都助長了她的詩思，美化了她的文體。

對父母之愛，對小弟兄小朋友之愛，以及對異國的弱小兒女，同病者之愛，使她的筆底有了像溫泉水似的柔情。她的寫異性愛的文字不多，寫自己的兩性間的苦悶的地方獨少的原因，一半原是因爲中國傳統的思想在那裏束縛她，但一半也因爲她的思想純潔，把她的愛宇宙化了秘密化了的緣故。

我以爲讀了冰心女士的作品，就能够瞭解中國一切歷史上的才女的心情；意在言外，文必己出，哀而不傷，動中法度，是女士的生平，亦卽是女士的文章之極致。

林語堂生性憨直，渾樸天眞，假令生在美國，不但在文學上可以成功，就是從事事業，也可以睥睨一世，氣吞小羅斯福之流。剪拂集時代的眞誠勇猛，的是書生本色，至於近來的耽溺風雅，提倡性靈，亦是時勢使然，或可視爲消極的反抗，有意的孤行。周作人常喜引外國人所說的隱士和叛逆者混處在一道的話，來作解嘲；這話在周作人身上原用得着，在林語堂身上，尤其是用得着。

他是一個生長在牧師家庭裏的宗教革命家，是一個受外國教育過度的中國主義者，反對道德因襲以及一切傳統的拘謹自由人；他的性格上的矛盾，思想上的前進，行爲上的合理，混和起來，就造成了他的幽默的文章。

他的幽默，是有牛油氣的，並不是中國向來所固有的笑林廣記。他的文章，雖說是模仿語錄的體裁，但奔放處也趕得上那位瘋狂致死的超人尼采。唯其憨直，唯其渾樸，所以容易上人家的當；我只希望他勇往直前，勉為中國二十世紀的拉勃來，不要因為受了人家的暗算，就矯枉過正，走上了斜途。

人生到了四十，可以不惑了；林語堂今年四十，且讓我們刮目來看他的後文罷！

豐子愷今年三十九歲，是生長在嘉興石門灣的人，所以浙西人的細膩深沈的風致，在他的散文裏處處可以體會得出。

少時入浙江師範，以李叔同（現在的弘一法師）為師，弘一剃度之後，那一種佛學的思想，自然也影響到了他的作品。人家只曉得他的漫畫入神，殊不知他的散文，清幽玄妙，靈達處反遠出在他的畫筆之上。

對於小孩子的愛，與冰心女士不同的一種體貼入微的對於小孩子的愛，尤其是他的散文裏的特色。

他是一個苦學力行的人，從師範學校出來之後，在上海半工半讀，自己努力學畫，自己想法子到日本去留學，自己苦修外國文字，終久得到了現在的地位。我想從這一方面講來，他的富有哲學味的散文，姑且不去管牠，就單論他的志趣，也是可以為我們年青的人做模範的。

鍾敬文出身於廣東汕頭的嶺南大學，本為文風極盛的梅縣人，所以散文清朗絕俗，可以繼周作人冰心的後武。可惜近來改變方針，去日本研究民族傳說等專門學問去了，我希望他以後仍能够恢復舊業，多做些像荔枝小品，西湖漫拾裏所曾露過頭角的小品文。

川島人本幽默，性尤冲淡，寫寫散文，是最適宜也沒有的人；但不知爲了什麼，自戀愛成功以後，却不常做東西了。薄薄的一冊月夜，是正當他在熱愛時期蒸發出來的昇華，窺豹一斑，可以知其大概。

羅黑芷，朱大枬兩人，幽鬱的性格相同，文字的玄妙亦互相類似；可惜憂能傷人，這兩位都不到中年就去世了。略錄數篇，以誌哀悼，并以痛我們散文界的損失。

葉永蓁比較得後起，但他的那種樸實的作風，穩厚的文體，是可以代表一部分青年的堅實分子的，摘錄一篇，以備一格。

朱自清雖則是一個詩人，可是他的散文，仍能夠滿貯着那一種詩意，文學研究會的散文作家中，除冰心女士外，文字之美，要算他了。以江北人的堅忍的頭腦，能寫出江南風景似的秀麗的文章來者，大約是因爲他在浙江各地住久了的緣故。

王統照，許地山的兩人，文字同屬緻密，但一南一北，地理風土感化上的不同，可以在兩人的散文裏看得出來。許地山久居極南，研究印度哲學，玄想自然潛入了他的作品。王統照生長山東，土重水深，因而詞氣亦厚。這一次歐遊的結果，雖還不能夠從他的文字裏，探得些究竟，但擴大了眼界，增進了學殖，古人所說的『讀萬卷書行萬里路』的成績，當然是不會毫無的。

鄭振鐸本來是個最好的雜誌編輯者，轉入考古，就成了中國古文學鑑定剔別的人。按理而論，學者是該不會寫文章的，但他的散文，却也富有着細膩的風光。且取他的敘別離之苦的文字，來和冰心的一比，就可以見得一個是男

性的，一個是女性的了。大約此後，他在這一方面總還有着驚人的長進，因為他的素養，他的經驗，都已經積到了百分之百的緣故。

葉紹鈞風格謹嚴，思想每把握得住現實，所以他所寫的，不問是小說，是散文，都令人有腳踏實地，造次不苟的感觸。所作的散文雖則不多，而他所特有的風致，卻早在短短的幾篇文字裏具備了；我以為一般的高中學生，要取作散文的模範，當以葉紹鈞氏的作品最為適當。

茅盾是早就在從事寫作的人，唯其閱世深了，所以行文每不忘社會。他的觀察的周到，分析的清楚，是現代散文中最有實用的一種寫法，然而抒情練句，妙語談玄，不是他的所長。試把他前期所作的小品，和最近所作的切實的記載一比，就可以曉得他如何的在利用他的所長而遺棄他的所短。中國若要社會進步，若要使文章和實生活發生關係，則像茅盾那樣的散文作家多一個好一個；否則清談誤國，辭章極盛，國勢未免要趨於衰頹。

胡言亂道，一氣寫來，自己也覺得談得太多了，妄評多罪，顧作者與讀者諸君共諒宥之。

——一九三五年四月

現代戲劇導論

洪深

新文學運動，雖然開始在五四運動前一兩年，（註一）但實際上它的地位與力量，是通過了反帝的五四運動，纔為一般人所承認與信服的。

五四運動，發源於反帝，這一點我們是不應當忘記的。一九一四年，歐洲的帝國主義者，因為爭奪商品市場與原料供給所引起的國際間的矛盾，已到了無可調和無可延緩的地步而不得不出於以暴力解決，於是第一次世界大戰便在八九月間爆發了。這次大戰，拉長至四年之久；歐洲的幾個強國如德俄法英意等，自始即都捲入，固不待言；即在美國，空想者威爾遜，原以 He kept us out of War 為號召而獲選為聯任總統的，竟敵不過國內金融家與大商人的要求，翻然向德奧宣戰，支撐英法垂敗之局，以保護美國銀行借給英法政府的債款與美國工廠放給英法政府的貨賬了。在歐美正是自顧不暇的時候，中國與日本因為名義上雖也是站在英法一面的參戰者而究竟並未曾十分出力的原故，多少地獲到一點「漁人之利」。在日本，所佔到的便宜是兩重的：政府方面用武力與機詐的手腕，從中國攫去巨大的利益；經濟方面，由於戰時世界各處商品的缺乏，日本工商業乘時興起，一日千里。在中國呢，雖然那一時期的政治惡劣到了極點，但也由於市場上商品的缺乏；以及銀貴金賤，機器進口，值價低小的原故，新的工商業亦一時大為發達——中國的幾個大的紗廠，麵粉廠，捲煙廠，水泥廠，甚至進出口商行，銀行等，差不多都在歐戰起後，與歐戰後的兩三年內創辦的——新的金融家企業家，開始認識他們自己的力量了。

關於這一個見解，我們有更加詳細地說明的必要。民國四年一月十八日，日本向中國提出了二十一條無理的要求，當時秉政的袁世凱，以為中國兵力不堪一戰，採用了延緩磋商的應付方策，費盡了心計，僅僅把那日本根本不想中國接受提出來專為威嚇中國以及作為討價還價的條件，並且在日本通告英法諸國時故意隱瞞了的第五號中強迫中國聘用日本顧問以及強迫中國專購日本軍械等等五個要求，辦到了無須立即承認，「日後另行協商」一的局面，其餘的要求差不多是全部接受了。這本是極大的失敗；但袁氏受了左右如曹陸輩底蒙蔽，過信陸宗輿五月七日婉勸其接受通牒的電報中「日本各界見此公表，衆論譁然，各報且有昨日中國之讓步，有過通牒之說；羣攻外交失敗，政府甚狼狽」數語，又惑於一二不負責任之日人到我國使署前大呼「支那外交大勝利萬歲」等意氣的行動，與一時中外報紙上幽默的「項城為外交人傑」一類諛詞，竟而得意忙形，自以為眞獲勝利而加強了他底帝制自為的野心了。所以五月九日纔接受了日本的要求，八月中籌安會卽行出現。那時候，袁氏的估計，對於武力，覺得他底軍隊比在民國二年打敗二次革命時，更為可靠；對於外交，以為歐美既無暇干涉，而「民四條約既訂，日本已告滿意，不致再有大問題發生」（註二）所見缺者金錢而已；於是不惜一切，決意進行。國際大借款如民二的善後借款，做他底消毀革命勢力的資本的，此刻既不可能，便想以中交兩銀行的鈔票停止兌現的方法，以收取國內的現金。可是他底計劃，纔一開始卽受到了各方面的打擊；而上海中國銀行總理宋漢章領導着南方的金融家對袁反抗，拒絕他底鈔票停兌的命令，打破了他的收刮現金的政策，確實也是致命傷之一。袁氏終於不能不取消帝位，並憂鬱以死。這一次是中國的資本勢力，第一次公然地攻打中國的封建勢力，而明白地顯出它的力量，雖然這力量還未見雄

厚；雖然攻擊的方式，也還是消極的。

此後的兩三年中，日本在竭力地整理和鞏固它已經獲得的勝利；它的用武力壓迫中國接受與簽字的民四條約，如果更經一次中國的「欣然同意」，那誠然是再好沒有的了。所以日本一方面高唱着「親善」「提攜」等好聽的口號，一方面便在餵給中國以好吃的「糖餡」——西原和其他的人所介紹或經手的借欵，總數在兩萬萬元以上，而大都利息不高，不要求切實的抵押品，不嚴格地監視用途，換句話說，是一種政治手腕的「賄賂」而已；又，民國六年，日本居然接受那從前它已經幾次三番拒絕過的中國派遣大使赴日呈遞大勳章的提議，也無非是一種政治手腕的「賞臉」而已——這個政策，抓住了中國當局底弱點，結果是很快地就獲到了實效；民國七年，中國果眞地「欣然同意」關於山東問題，與日本換文訂約了。（註三）這種逆取順守的方法，是非常聰明的；不妨再來一次！

中國的知識份子，因爲中國當局和日本的種種交接，是在秘密或半秘密中進行的，既無從完全明瞭它們的內容，更一時看不淸它們的意義，祇攏統地覺得，如果不是當事人可以於中取利，似乎沒有這樣急急地和敵人親善的必要。而曹陸章這些人呢在袁氏底鎭懾和指揮之下，或者還是幾個「可供奔走」的幹才，不致十分地妄爲；可是，遇着了專斷的段總理和無骨的徐世昌，他們竟變成中日外交的唯一的領導者了。他們的錯誤，是在認定日本的勢力將來可以壓倒一切：曹汝霖在民國四年五月十日寫給駐日公使陸宗輿的信裏說：「將來歐戰告終，無論勝敗，屬於何方，日本之乘時崛起，則可斷言」！他們抱了這種信仰，自然地對於美國因爲參加歐戰而特興的勢力，會得盲目；對於那些和他們同時担當外交責任而和日本素無淵源的人，會得輕視；對於國內的批評他們攻擊他們而手無寸鐵

的人，會得鄙夷到不去計較的了。從民國五年至民國七年他們處處都在做着日本的工具，賣國與否雖然無直接的證據，而誤國的事實是百辭莫辯的了！到了八年四月美國總統威爾遜在巴黎和會，因英法先已與日本有了密約，事實上不能阻止日本在山東繼承德國權利的時候，以民國七年的中國『欣然同意』與日本訂約爲藉口，隱隱地說是中國自己弄糟，中國人民自然地要怪到那些在七年和日本訂約的主持人了。於是發生五月四日的示威運動。那時曹陸等還不甘服，使着徐世昌本是和他們混在一起分羹染指的一個人，五月五日曹汝霖上大總統辭呈，還提起這種事實爲要挾：一則說：「卷查二十一條要挾事件……經過事實，我大總統在國務卿任內，知之甚詳；」再則說：「至於濟順高徐各路借款，汝霖此時兼長財政，適逢我大總統就職之初；政費事儲，羅掘罄盡，危疑震撼，關係匪輕；而歐美各國戰事方酣，無力援濟；汝霖仰屋旁皇，點金乏術，因與日本資本家商訂濟順等路借款預備合同」云云；以致徐世昌內心不安，不准曹陸章等辭職。後來經過一個月之久，上海的工商界，明白地援助那示威的學生了，徐政府方纔軟化；蔣堅忍日本帝國主義侵略中國史第八章裏說：

『學生被捕後，形勢益趨嚴重。各校皆組織演講團出外演講，並查燬日貨且上書大總統，請罷免曹陸章三人，政府不允。北京學生聯合會，遂於五月二十日宣佈總罷課。各地聞風響應；天津，濟南，上海，保定，杭州，武昌，安慶，開封等各大城市之學校，至五月底，幾乎全行罷課。六月四日，上海學生會要求上海工商界協助；工商界即於翌日舉行大規模之罷工罷市。北京政府不得已，遂於六月六日開始釋被捕學生，尋將曹汝霖等罷免！』

所以，就五四反帝運動而言，是獲到了上海工商界底協助之後，纔能貫澈主張的。就中國的資本勢力打擊封建

勢力而言，這已經是第二次有過民四的反袁的勝利，他們這一次的和知識分子合作，纔會使得軍閥官僚們，不能不扭變，不能不震懼。就那整個的從民六開始的反封建的新文化運動而言，在先祇僅引起幾個富有封建意識的文人的駭怪，未曾為一般人所關心；經過這次反帝的政治運動，新文化運動纔傳達到更廣大的民衆，至少是深入了都市中的市民層——理解與同情它的人日見增多；其餘的，縱然對於這個運動底若干目標未能同意，但都能無言地尊重這個運動，並且渾茫地覺得有類此的一種運動的必要了！

二

為什麼在五四時代，中國的資本勢力，能和知識份子合作呢？這至少有三個原因。

第一，那時的工商界，正想走上獨立的資本主義發展的路。而且因為歐戰中間與歐戰剛畢時種種環境的有利——如市場上製造品的缺乏，和輸入機器價格的低廉等——他們小試一下，已經獲到很好的成績了。他們在通商口岸和外國人多年的接觸，使得他們認清，帝國主義者決不願中國工業的生長，而是在「用盡一切力量阻礙著中國民族資本主義的發展的。」至如民四所提二十一條中第三號關於漢冶萍的兩個要求，更是具體地表現出帝國主義的資本家能怎樣地利用國家的武力來壓制中國商人，直使他們不寒而慄。現在知識份子所領導的運動，既然有反帝的意義，便是於他們有利益的；這是可以合作的第一個原因。

第二，他們把新文化運動中的批評舊道德，懷疑孔教，廢除文言，破壞一切偶像等反封建舉動，看作是「維新」一

「開明」「致中國於富强」的一種手腕。他們在黑暗的封建勢力之下——軍閥的暴行與苛稅，官吏的貪污，人民的愚昧，使得他們有許多生意不能做，許多大財不能發——苦頭是吃够的了。卽使那帝國主義者不在「極力扶持中國封建勢力」（註四）用它來作壓制中國資本家的工具，他們也早感到封建勢力的對於他們發展的不便了，可巧，那時新文化運動所提倡的——在政治方面，是主張「解除個人的束縛，使人人能够參加」的德謨克拉西；知識方面，是那「以感覺經驗爲認識的基礎」的賽恩斯的方法；經濟方面，是主張放任，「聽其做去」，「聽其過去」「發揮個人的智力」的自由競爭——是那可以打破封建勢力底枷鎖與束縛的個人主義。（註五）這於中國的資本勢力，又是有極大的利益的。縱然「非君師」，「覆孔孟」，「剷倫常」，說來有些使人惴惴；但是，離開他們底事業還遠，不見得就會發生直接的危險，所以便勉强容存了。這是可以合作的第二個原因。

第三，新文化運動初起的時候，態度十分激進；和舊有的制度勢力思想絕對的不妥協不調和，而是謀澈底的推翻，澈底的改造的。這個，不但使得那封建意識者要把它看成「洪水猛獸」，就是一部分同情於民主政治與科學的人，也感到它的「過激性」與「危險性」的。但是民國八年十一月，在上海的工商界援助學生運動的五個月之後，胡適發表了一篇新思潮的意義，主張緩進的批判，研究，與改良，而不主張突進的革命；他底結論是：「文明不是攏統造成的，是一點一滴的造成的。進化不是一晚上攏統進化的，是一點一滴的進化的。現今的人愛談「解放與改造」，須知解放不是攏統解放，改造也不是攏統改造……是一點一滴的解放……是一點一滴的改造。」到了民國九年四月胡適又發表了一篇工讀主義試行的觀察，說明他不贊成北京工讀互助團的「對於家庭，婚姻，男女，財產等等

絕大的問題早已有了武斷的解決；」他又說：「最好是許團員私有財產；」又，「我以爲提倡工讀主義的人，與其先替團員規定共產互助的章程，不如早點替他們計劃怎樣才可以做自修學問的方法。」這種議論，總算是比較穩健的；而他們一向又認定胡適是新文化運動底重要領導人之一的；於是對於新文化運動底過激危險的感覺，無形中也消除一部分了。這是五四運動以後，國內明白的人」漸漸覺悟「思想革新」的重要……漸漸的把從前那種仇視的態度減少了」的原因。

所謂「致中國於富強」五四前後的新文化運動，未嘗不包含著這個意義的。那時政治的腐敗，軍閥的橫行，眞有些像十九世紀美國詩人 James Russell Lowell 所說的「爲了流氓的利益使得愚民吃虧的渾蛋政治」Eekistocracy 了！當時很多人是這樣想着，「中國政治不好，社會不好，眼見得國就要亡了，青年學子，非研究新學，改革舊污，不足以救亡。」所以陳獨秀在民國七年七月號新青年今日中國之政治問題篇裏說，「有人說……現在何必談甚麼政治惹出事來呢！呀呀！這些話卻說錯了……我現在所談的政治，不是普通政治問題，更不是行政問題，乃是關係國家民族根本存亡的政治根本問題；此種根本問題，國人倘無澈底的覺悟，急謀改革，則其他政治問題，必至永遠紛擾，國亡種滅而後已！國人其速醒。」至於那時的胡適，從他的藏暉室劄記看來，確然也是一個「近代的愛國主義者，竭力主張用歐西學術思想來振興自己」……的。（註六）中國的不能抵抗外侮，由於中國政治的腐敗；所以反帝和反腐敗政治，也可以說是一件事。他們所領導的新文化運動，最初確是在「救亡自強底形式之下而進的。」

可是，中國的政治為什麼會得這樣腐敗呢？簡單的回答一句，中國的人民受到封建勢力的束縛實在太嚴太久了，「民智未開，民權未伸。」要改善中國的政治，必須從推翻封建勢力所寄託的思想，制度，文化做起。所以陳獨秀說，「破壞！破壞偶像！破壞虛偽的偶像……宗教上政治上道德上自古相傳的虛榮欺人不合理的信仰，都算是偶像，都應該破壞。」（註七）他又在文學革命論裏說，「吾苟偷庸懦之國民，畏革命如蛇蠍，故政治雖經三次革命，而黑暗未嘗稍減。其原因之小部分，則為三次革命皆虎頭蛇尾，未能充分以鮮血洗淨舊污。其大部分，則為盤踞吾人精神界根深蒂固之倫理，道德，文學，藝術諸端，莫不黑幕層張，垢汚深積，并此虎頭蛇尾之革命而未有焉。此單獨政治革命所以於吾之社會，不生若何變化，不收若何效果也！」胡適更說得具體一點「仔細說來，評判的態度，含有幾種特別的要求：（一）對於習俗相傳下來的制度風俗，要問，『這種制度現在還有存在的價值嗎？』（二）對於古代遺傳下來的聖賢教訓，要問『這句話在今日還是不錯嗎？』（三）對於社會上糊塗公認的行為與信仰，都要問，『大家公認的，就不會錯了嗎？人家這樣做，我也該這樣做嗎？難道沒有別樣做法比這個更好，更有理，更有益的嗎？』」（註八）又，「這種批評的態度，在實際上表現時，有兩種趨勢。一方面是討論社會上，宗教上，文學上種種問題。一方面是介紹西洋的新思想，新學術，新文學，新信仰……我們隨便翻開這兩三年以來的新雜誌與報紙……在研究問題一方面，我們可以指出（一）孔教問題，（二）文學革命問題，（三）國語統一問題，（四）女子解放問題，（五）貞操問題，（六）禮教問題，（七）教育改良問題，（八）婚姻問題，（九）父子問題，（十）戲劇改良問題……等等。在輸入學理一方面，我們可以指出新青年……等等雜誌所介紹的種種西洋新學說，」（註九）又，「新文化運動的一件

大事業就是思想的解放。我們當日批評孔孟，彈劾程朱，反對孔教，否認上帝，為的是打倒一尊的門戶，解放中國的思想，提倡懷疑的態度和批評的精神而已……新文化運動的根本意義是承認中國舊文化不適宜於現代的環境，而提倡充分接受世界的新文明」的。（註十）

三

要做批評與介紹的工作，當然須要一種清楚準確，而容易傳達那工作者底意思，情感，理論等的工具。而那時候現成有的工具是有很大的欠缺的；於是便不得不從事於工具的修整與創造了。一部分人想着改革中國的語言和文字的本身；提出如注音字母，羅馬字母拼音，世界語等問題。又一部分人想利用中國原有的漢字，但改善漢字的使用法；提出如國語文法，標點，白話文等問題。另有一部分人，想更進一層，利用白話文，創作出白話文學；使得它成為那教育，領導，組織中國人，「在心理上情感上反封建」的工具；提出如白話文學，革命文學等問題。

關於第一類的問題，我們暫時不談。至於提倡語體文這件事，卻是由來很久了。梁啟超在戊戌變政後，亡命到日本辦報，即創出一種「新文體」不但是「時雜以俚語，韻語及外國語法」並且許多地方是佛經式的口頭語化的。在民國三年章士釗辦甲寅雜誌，用古文寫政論的時候，北京亞西亞日報編者黃遠庸首起反對；他給章的信裏說：「居今論政，不知從何說起。遠意當從提倡新文學入手。綜之當使吾輩思潮，如何能與現代思潮相接觸而促其猛省；而其要義，須與一般之人生出交涉；法須以淺近文藝普遍四周。史家以文藝復興為中世改革之根本，足下當能悟其消

息盈虛之理也」（註十一）民國六年，胡適提出了他底文學改良芻議：「吾以爲今日而言文學改良須從八事入手。八事者何？一曰須言之有物；二曰不摹倣古人；三曰須講求文法；四曰不作無病之呻吟；五曰務去爛調套語；六曰不用典；七曰不講對仗；八曰不避俗字俗語。」（註十二）他這篇文字發表之後，國內有許多人響應他。陳獨秀說，『今日吾國文學，悉承前代之敝：所謂『桐城派』者，八家與八股之混合體也；所謂駢體文者，思綺堂與隨園之四六也；所謂『西江派』者，山谷之偶像也。求夫目無古人，赤裸裸的抒情寫世，所謂代表時代之文豪者，不獨全國無其人，而且舉世無此想。」（註十三）又說，「其是非甚明，必不容反對者有討論之餘地，必以吾輩所主張者爲絕對之是而不容他人之匡正。」劉復說，「散文之當改良者三：第一曰破除迷信……非將古人作文之死格式推翻，新文學決不能脫離老文學之窠臼。……吾輩欲建造新文學之基礎，不得不首先打破此崇拜舊時文體之迷信……第二曰文言白話可暫處於對待的地位……今既認定白話爲文學之正宗與文章之進化，則將來之期望，非做到『言文合一』或『廢文言而用白話』之地位不止。此種地位，既非一蹴可幾，則吾輩目下應爲之事，惟有列文言與白話於對待之地……於文言一方面，則力求其淺顯，使與白話相近；於白話一方面，除竭力發達其固有之優點外，更當使其吸收文言所具之優點，至文言之優點，盡爲白話所具，則文言必歸於淘汰……第三曰不用不通之字。……」（註十四）

民國七年四月，胡適又發表了建設的文學革命論，裏面說：

「自從去年歸國以後，我在各處演說文學革命，便把這八不主義，都改作了肯定的口氣，又總括作四條，如下：

一、要有話說，方纔說話。

二、有什麼話，說什麼話，話怎麼說，就怎麼說。

三、要說我自己的話，別說別人的話。

四、是什麼時代的人，說什麼時代的話。」（註十五）

巴黎和會之後，梁啓超從歐洲歸國，在南京東南大學演講中學以上作文教學法：

「文章作用，和語言一樣，都是要把自己的思想傳達給人家。但是所謂思想實具有兩種條件。（一）有內容的。譬如令小兒爲文，他胸中本來一無所有，強令執管，決不成文。又如考試的八股文章，和駢體的應酬文字，雖然成文，還是沒有內容的，所以於文學上絕無價值。（二）有系統的。雖然有了種種思想，還須加以有條理的排列纔好，否則如亂石一堆，不能成文。古人說『言之有物，』就是有內容；『言之有序，』就是有系統。傳達思想，亦有兩條件：（一）須適中。所言嫌多或嫌少，都不合。吾們作文章，須要言所欲是言，不多不少，意盡則言止，到恰好的地位纔與。（二）須明晰。傳達思想，須使人能明白。孔子云：『辭達而已矣！』可知辭貴乎『達意，』復加『而已』二字，可知『達意』之外，無俟他求也。大凡成功一篇文章，總須備具此四種條件纔好。」（註十六）

到了民國九年以後，「國內幾個持重的大雜誌……也都漸漸的白話化」；日報的附張，多改登白話的論文譯著小說新詩；教育部也頒布了一個部令，要國民學校的國文，一律改用國語；白話文的運動，可算是相當地成功了。這件事，梁胡陳劉錢（玄同）幾個人，最有功績。

在五四學生運動的時代，各地的學生團體裏，發生了無數小報紙，內容都是白話的。有人估計，民國八年一年之

中，至少出了四百種白話報。（註十七）這些白話的報紙雜誌，如果不是爲了進行那年的反帝與反腐敗政治的運動，是不會產生的。可是，有了許多白話的報紙雜誌之後，對於那用白話寫成的反封建的文學，當然就有了迫切的須要了。關於這一個必然的趨勢，他們幾個從事白話文運動的人，是早就想到了的。陳獨秀在響應胡適底文學改良芻議的時候，卽寫了一篇文學革命論，主張「推倒雕琢的阿諛的貴族文學，建設平易的抒情的國民文學；推倒陳腐的鋪張的古典文學，建設新鮮的立誠的寫實文學；推倒迂晦的艱澀的山林文學，建設明瞭的通俗的社會文學。」他又說：

「凡屬貴族文學，古典文學，山林文學，均在排斥之列……其形體則陳陳相因，有肉無骨，有形無神，乃裝飾品而非實用品；其內容則目光不越帝王權貴，神仙鬼怪，及其個人之窮通利達。所謂宇宙，所謂人生，所謂社會，舉非其構思所及，此三種文學公同之缺點也。此種文學，蓋與吾阿諛誇張虛僞迂闊之國民性，互爲因果。今欲革新政治，勢不得不革新盤踞於運用此政治者精神界之文學。使吾人不張目以觀世界社會文學之趨勢及時代之精神，日夜埋頭故事堆中，所目注心營者，不越帝王，權貴，鬼怪，神仙與夫個人之窮通利達，以此而求革新文學，革新政治，是縛手足而敵孟賁也。」

這不僅主張工具和形式的改革，而進一步注意到內容了。這篇文章是民國六年做的。民國七年四月，胡適在建設的文學革命論裏，也指出了白話文和白話文學的區別；他說，「若單靠白話便可造新文學，難道把鄭孝胥陳三立的詩翻成了白話，就可算得新文學了嗎？難道那些用白話做的新華春夢記九尾龜也可算作新文學嗎？」他又供獻了幾

條文學家收集材料的方法如：

「(甲)推廣材料的區域——官場妓院與齷齪社會三個區域，決不够採用。即如今日的貧民社會，如工廠之男女工人，人力車夫，內地農家，各處大負販及小店舖，一切痛苦情形，都不曾在文學上佔一位置。並且今日新舊文明相接觸，一切家庭慘變，婚姻痛苦，女子之位置，教育之不適宜，……種種問題，都可供文學的材料。

(乙)注重實地的觀察和個人的經驗——現今文人的材料大都是關了門虛造出來的，或又間接又間接的得來的，因此我們讀這種的小說，總覺得浮泛敷衍，不痛不癢的，沒有一毫精彩。真正文學家的材料大概都有「實地的觀察和個人的經驗」做過根底。不能作實地的觀察，便不能做文學家；全沒有個人的經驗，也不能做文學家。」

同年十月他在文學進化觀念與戲劇改良一文中，又說「文學乃是人類生活狀態的一種記載，人類生活隨時代變遷，故文學也隨時代變遷，故一代有一代的文學，」和他原先所說「一代有一代的說話，」兩論相對並立了。這些是那一時期的新文學的理論。

四

爲了要敘明那在新文化運動中許多人特別努力於新文學運動的原由，這幾節的話，不覺說得太長了。

梁啓超亡命在日本辦雜誌的時代已經把文學看做宣傳的工具，而尤其注重那用白話寫的戲曲小說；他自己也寫了一些，如新羅馬傳記新中國未來記等。所以錢玄同說他「視戲曲小說與論記之文平等此皆其識力過人處」（註十八）周作人說他「想藉文學底感化力作手段而達到其改良中國政治和中國社會的目的」這意見，在他的一篇很有名的文章『論小說與羣治之關係』中可以看出。」（註十九）可是在民六的新文化運動以前，用白話寫成小說，以諷刺或暴露那時代底醜惡的，如官場現形記，老殘遊記，活地獄（繡像小說），二十年目睹之怪現狀等着實還有幾部，而比較好一點的，文人寫的有社會目的的並曾經在台上演出的戲曲，却是一部都沒有了。從梁啓超時代到民國六年，從事「新戲劇」運動的，不是文人，而是舊的與新的戲子們。

舊的戲子中，最早的能夠自己創作劇本，發揮他個人底感時傷世的心懷而對觀衆爲「發聾振聵」的呼號的，要推汪笑儂了。在光緒宣統年代，他祗在上海漢口等處的租界內上演。民國前一年武昌起義山東響應之後，他纔到了濟南和天津。民國成立之後，他纔入北京的。他的戲，並不主張政治的或社會的革命，但是影射時事諷刺當局的意義是非常濃厚的。那時候的中國人，外有列强底累積的加緊的侵略，內又面對着政府底極端的無能與腐敗，稍爲有點知識的，都不免有「國亡無日」之慨，所以看了他底戲，如哭祖廟（劉阿斗投降的故事，寫亡國的慘痛），六軍怒（唐明皇寵用楊國忠的故事，斥寵倖的專橫），桃花扇（罵奸佞的誤國），張松獻地圖（嘆恨一國的重臣，暗中賣國）等等，都會受感動而起憤激。這便使我們不得不承認，汪底戲劇是有鼓吹改善政治的目的的，雖然他所採用的形式，完全是傳統的舊戲。

比汪稍後的，有上海的夏月潤潘月樵等幾個希望改良中國舊戲的戲子。關於他們，洪深在他的從中國的新戲說到話劇（註二十）一文裏有過一節記載：

「夏月潤到日本去了一次，認識了市川左團次。回來集合了幾個同志組織「新舞台」，在上海十六鋪造了一所比較新式的劇場。那戲台可以轉的，佈景等一切，有了相當的便利，那戲的性質，不知不覺的趨於寫實一途了。演員們穿了時裝，當然再用不來那拂袖甩鬚等表情。有了眞的日常使用的門窗桌椅，當然也不必再如舊時演戲開門上梯等，全須依靠着代表式的動作了。雖是改革得不十分徹底，有時還有穿着西裝的劇中人，橫着馬鞭，唱一段西皮，但表演的格式與方法，逐漸的自由了。而且模仿式的動作也多了。他們最初所演的新茶花，黑籍冤魂，稍後所演的明末遺恨，鄒花富巢等「新戲」，不但多少含着些民族思想，社會思想，尤其是那編劇表演的結果，能使得婦孺皆曉。當時觀衆不復是被強迫着去聽那不願聽的京腔，不大懂的戲白，與看那非經過訓導說明不能了解的動作，這就是他們的貢獻了。」

到了清季末年，除了這種「改良的」舊戲外，又有了寫實的模仿人生的廢除歌唱而全用對話的新戲，是幾個中國留日學生幹起來的。關於他們，洪深又說：

「中國的戲劇，為求新異，為求進步，雖是竭力的向模仿寫實的路上走，但始終不敢完全背叛了北劇的規矩，始終不曾脫離了北劇的範圍。那勇敢而毫不顧慮地去革舊有戲劇的命，另行建設新戲的先鋒隊，不是中國的戲劇界，而是在日本的一部分中國留學生。他們最初看見了川上音二郎與他夫人川上貞奴所幹的浪人戲，

他們要從事戲劇的慾望，已經很有力地從內心威逼出來。後來認識了藤澤淺二郎，得了他的幫助與指導，成立了一個春柳社。其中傑出的人才，最先有曾孝谷，李哀，稍後加入的有歐陽予倩，陸鏡若，馬絳士等。在日本出演過黑奴籲天錄，茶花女等，得到藝術上甚大的成功。在那時他們或者尚未有改革中國戲劇的決心，與具體的計劃，或者還是一時的興趣，所以任天知（日本名藤塘調美）邀春柳社回國的時候，他們不十分歡迎他的意見，結果是拒絕了不來。任天知無法，祇得回上海另外組織了一個春陽社。邀了那時不屬於春柳社的一位志士王鐘聲合作。王的藝術，雖始終未曾成熟，但他在上海等處出演的，大半是春柳的劇本（他在北京得名的是尊瀛花）一切藝術的方法，與北劇崑曲或已有的「新劇」完全兩樣。所有演北劇的動作，調子，道具全不用了。所有北劇的代表與簡捷的作法，全都改為模仿與寫實的了。歌唱完全廢除，全劇祇用對話了。沒有上下場，而用幕布與佈景了。」（註廿一）

及至辛亥革命成功以後，在日本的春柳社回來了。在上海出演，大為觀眾稱道。於是新組織的表演文明戲的團體，乃如風起雲湧。這是文明戲的全盛時代：

「當時的文明戲，何以能如此的受人歡迎，是一個值得研究的問題。我個人以為一方面固然戲劇藝術的力量，一方面也因為是觀眾的遷就，與環境的有利。在一個政治和社會大變動之後，人民正是極願聽指導，極願受訓練的時候。他們走入劇場裏，不祗是看戲，並且喜歡多曉得一點新的事實，多聽見一點新的議論。而在戲劇者（編劇演劇排劇佈景的人）此時也正享受着絕大的自由，一向所不能演出，不敢演出的戲，此時都能演了。

那滿淸的威權，令人側目，將及三百年了，一旦推翻，凡是描寫滿淸宮闈的戲，都是人們所要看的。那官吏的腐敗，人民無可如何的，也長久了，凡是攻擊官僚的戲，也是人們所要看的。那舊時的道德觀念，人民不像從前這樣尊重或怕懼了。凡是發揮愛情，如取材於紅樓夢諸戲，也是人們所要看的。那時纔經了一番政治奮鬥第一次革命，好容易成功，凡是可以激發愛國心，如譯自法國的熱血等戲，也是人們所要看的。那時人民興高望奢，正欲與世界大國，較長爭強，凡是敍說外國的情形，如不如歸、空谷蘭等戲，也是人們所要看的。在看戲的人，正熱誠的希望着文明戲成功，即使偶有幼稚粗糙不妥的地方，也都原諒了。至於藝術方面，如春柳這個團體，是很有根底的。歐陽予倩，受了河合武雄，及木下吉之助不少的影響。馬絳士是學習喜多村綠郞的。陸鏡若竟拜藤澤淺二郞爲師，並且自廿到日本的劇場裏扮演小角，以求獲得實地的經驗。他又在東京帝大及早稻田受過許多大名家的陶融。他們初在上海謀得利出演的時候，佈景是請一位日本技師畫的。綜以上的種種原因，那文明戲纔能在民國初年，有空前的成功，不幸就有許多人，把這種戲看得太容易了。他們看見在文明戲裏，既不須歌唱；而表演又好像是沒有什麼規則成法，可以從心所欲的，他們都要加入一試了。甚至不會說國語，便說蘇州上海寧波紹興南京江北的土話，或是土話化，四不像令人發笑的國語。那表演文明戲的團體，一天一天增多起來，這就是文明戲末日的開場。」（註廿二）

所以到了民國六七年，文明戲已經是失敗了：

「所謂文明戲，是整個的倒坍了。戲與演員，同時退化，同時失敗的。講到戲，那已經試驗過，成立的，好的劇本，

先祇是不肯嚴格的讀熟遵守，漸至完全棄擲不顧，僅是極簡單的利用一點情節了。戲劇的取材，不但不直接向人生裏尋覓（所謂創作）甚至外國的好劇本小說，亦無能使用，而專取坊間流行的彈詞唱本，如珍珠塔，珍珠衫，三笑姻緣等第三四流腐敗的故事了，在表演的時候，因欲博得觀衆的拍掌或發笑，往往任意動作，任意發言，什麼劇情身分性格甚至情理，一切都不管，所演的戲竟至全無意識，不及兒戲了。再講到演員，他們在劇場以外的生活至少要與他們在台上無聊的行爲同受責備。有時下了戲台後的罪惡，恐怕影響更要大些。深夜不睡，Wine, Womanand Song, 可以使得人不論做什麼行業，都要一敗塗地的。他們放任自己，去幹了許多在他們頭腦清醒不瘋狂的時候，所決不會允許自己去幹的事，他們不但降低破壞了他們的藝術，而且失去了觀衆的恭敬好感與同情，也破壞了自己了。在這個時代，所謂文明戲，是怎樣一個東西呢。（一）從來沒有一部編寫完全的劇本的，祇將一張狠簡單的幕表，貼在後台上場處。（二）有時連這張幕表也不肯鄭重遵守。（三）絕對不排練，不試演，不充分預備的。（四）有時演員上場甚至連全劇的情節，還不大清楚。（五）演員在外面過了很放蕩的生活，到台上時，疲倦想睡，沒有精神。（六）新進的演員，未受教育，亦無大志，目的祇在混飯吃。（七）沒有藝術的目的，自好者僅知保全飯碗，不良者欲藉戲爲工具，以獲得不正當的出名。（八）即有要好努力的演員，也祇能自顧自無術使全部改善。（九）佈景道具燈光編劇等不顧事實，不計情理。——這樣一個東西，還能夠不失敗麼！結果好一點的人才，都另外去尋途徑了。」（註廿三）

傳統的舊戲，改良的舊戲文明戲——這三樣是民六新文化運動時中國的戲劇底「遺產。」

五

當時的人，對於中國傳統的舊戲（即俗所謂皮黃戲）態度各各不同；劉復是主張不妨保留而加以改良的。他在我之文學改良觀一文裏說：

「第三曰提高戲曲對於文學上之位置……不佞對於此問題，有四種意見。

（一）無論南詞北曲皆須用當代方言之白描筆墨爲之，使合於『場中之曲』之規定。

（二）近人推崇崑劇，鄙視皮黃，實爲迷信古人之謬見。當知藝術與時代爲推移。世人既以皮黃之通俗可取而酷嗜之，崑劇自應退居於歷史的藝術之地位。

（三）崑劇既退居於歷史的藝術之地位，則除保存此項藝術之一部分人外，其餘從事現代文學之人，均宜移其心力於皮黃之改良，以應時勢之所需。

（四）成套之曲，可以不作，改作皮黃劇本，零碎小詞，可以不塡，改塡皮黃之一節或數節。

吾所謂改良皮黃者，不僅錢君所舉『戲子打臉之離奇，舞台設備之幼稚』與『理想既無文章又極惡劣不通』；與王君夢遠梨園佳話所舉『戲之劣處』一節已也。凡『一人獨唱，二人對唱，二人對打，多人對打』與一切『報名，唱引，繞場上下，擺對相迎，兵卒繞場，大小起霸』等種種惡腔死套，均當一掃而空。另以合於情理，富於美感之事物代之。然余亦決非認皮黃爲正當的文學藝術之人……祇以現今白話文學尚在幼稚時代，白話之

戲曲，尤屬完全未經發見，故不得不借此易於着手之已成之局而改良之，以應目前之急。至將來白話文學昌明之後，現今之所改良之皮黃，固亦當與崑劇同處於歷史的藝術之地位。」

他還是修正錢玄同的意見的。錢對於皮黃與崑劇，都是極端地反對的。他在民國六年二月寫給陳獨秀的信裏說：

「若今之京調戲，理想既無，文章又極惡劣不通，固不可因其為戲劇之故，遂謂為有文學上之價值也。（假使當時編京調劇本者能全用白話，當不至濫惡若此。）又中國舊戲，專重唱工，所唱之文句，聽者不本求甚解，而戲子打臉之離奇，舞台設備之幼稚，無一足以動人情感。夫戲中扮演，本期確肖實人實事，即觀向來『優孟衣冠』一語，可知戲子扮演古人，當如優孟之像孫叔敖，苟其不肖，即與演劇之義不合；顧何以今日之戲子，絕不注意此點乎！」

他又在七年七月號新青年的隨感錄裏說：

「兩三個月以來，北京的戲劇忽然大流行崑曲；聽說這位崑曲大家叫做韓世昌。自從他來了，於是有一班人都說，「好了，中國的戲劇進步了，文藝復興的時期到了。」我說，這眞是夢話。中國的舊戲，請問在文學上的價值，能值幾個銅子？試拿文章來比戲，二簧西皮好比「八股」；崑曲不過是東萊博議罷了；就是進一步說，也不過是「八家」罷了；也不過是文選罷了。八股固然該廢，難道東萊博議「八家」和文選便有代興的資格嗎？吾友某君常說道，「要中國的眞戲，非把中國現在的戲館全數封閉不可。」我說這話眞是不錯——有人不懂，問我「這話怎講？」我說，一點也不難懂。譬如要建設共和政府，自然該推翻君主政府；要建設平民的通俗文學，自然

該推翻貴族的艱深文學。那麼，如其要中國有眞戲，這眞戲自然是西洋派的戲，決不是那「臉譜」派的戲。要不把那扮不像人的人說不像話的話，全數掃除，盡情推翻，眞戲怎麼能推行呢？」

他們的持論，還是着重在舊戲形式的惡劣與不合理。但到了周作人，便注目到舊戲內容的不堪了。他在人的文學一文裏說：

「簡明說一句，人的文學與非人的文學的區別，便在著作的態度，是以人的生活爲是呢？非人的生活爲是呢？這一點上，材料方法，別無關係。即如提倡女人殉葬——即殉節——的文章，表面上豈不說是「維持風教」，但强迫人自殺，正是非人的道德，所以也是非人的文學。中國文學中，人的文學本來極少，從儒教道教出來的文學，幾乎都不合格。現在我們單從純文學上舉例如：

（一）色情狂的淫書類，

（二）迷信的鬼神書類，封神榜西遊記等；

（三）神仙書類，綠野仙蹤等；

（四）妖怪書類，聊齋誌異子不語等；

（五）奴隸書類甲種主題是皇帝狀元宰相，乙種主題是神聖的父與夫；

（六）强盜書類，水滸七俠五義施公案等；

（七）才子佳人書類，三笑姻緣等；

（八）下等諧謔書類，笑林廣記等；

（九）黑幕類；

（十）以上各種思想和合結晶舊戲。

這幾類全是妨礙人性的生長，破壞人類的平和的東西，統應該排斥。」（註廿四）

主張中國的舊戲可以保存的，祇有宋春舫一個人同時他也是當時新戲劇運動理論者中，唯一的批評那時在長江一帶流行的文明戲底反文化作用的。民國五年九月，他在上海寫：

「吾國新劇界。每況愈下；春柳社而後，廣陵散蓋絕響矣。嗚呼，靡靡之音，足以亡國！劇雖小道，亦與世道人心，大有關係者也。改絃而更張之，是所望於有志之士矣。」（註廿五）

民國七年，又在北京寫：

「近數年來，新劇（即白話劇）之失敗，固非以白話體裁而失敗也。劇本之惡劣，新劇伶人道德之墮落，實有以致之。然其廢棄舊有之音樂而以淫詞無語代之，或爲其失敗原因之一歟。

激烈派之主張改革戲劇，以爲吾國舊劇，脚本惡劣，於文學上無絲毫之價値；於社會亦無移風易俗之能力。加以刺耳取厭之鑼鼓，赤身露體之對打；劇場之建築，既不脫中古氣象；有時佈景，則類東施效顰，反足阻礙美術之進化；非屛棄一切，專用白話體裁之劇本，中國戲劇，將永無進步之一日。主張此種論說者，大抵對於吾國戲劇。毫無門徑；又受歐美物質文明之感觸，遂致因噎廢食，創言破壞。不知白話劇不能獨立，必恃歌劇以爲後盾。世界

各國皆然，吾國寧能免乎。

雖然，歌劇對社會之影響，不如白話劇遠甚。歌劇僅求娛悅耳目（莫斯科巴黎之歌劇場，其佈景之精妙，爲吾國僅看過上海新舞台之佈景所夢想不到者）而已。白話劇則對於社會，有遠大之影響，適非歌劇所能望其肩背也。

顧吾國舊劇保守派，以爲「一國有一國之戲劇……不能與他國相混合。吾國舊劇，有如吾國數千年之文化，具有特別之精神，斷不能任其消滅……」此種囿於成見之說，對於世界戲劇之沿革之進化之效果，均屬茫然，亦爲有識者所不取也。舊劇如何保存，新劇如何提倡，異日得暇，當再詳論之」（註廿六）

宋氏的意思，歌劇應與白話劇並存，而中國的舊戲可視爲中國的歌劇，祇須相當地改善一下，是可以永久地保存的。但是，他也承認「白話劇對於社會有遠大之影響」，所以在民國七年四月讀到了胡適在建設的文學革命論裏所提出「國內眞懂得西洋文學的學者……公同選定若干種不可不譯的第一流文學名著……三百種戲劇」的意見之後，在同年十月的新青年上他就選出了近世名戲百種目裏面全是話劇，沒有一齣是歌劇的。

胡適在那時是堅決地主張「西洋的文學方法，比我們的文學，實在完備得多，高明得多，不可不取例」的；「更以戲劇而論……最近六十年來，歐洲的散文戲本，千變萬化，遠勝古代，體裁也更發達了。最重要的，如『問題戲』，專研究社會的種種重要問題；『象徵戲』，專以美術的手段作的『意在言外』的戲本；『心理戲』，專描寫複雜的心境，作極精密的解剖；『諷刺戲』，用嬉笑怒罵的文章，達憤世救世的苦心……以上所說，大旨

只在約略表示西洋文學方法的完備，因為西洋文學眞有許多可給我們作模範的好處。」（註廿七）

胡適的教人去學習西洋戲劇的方法寫作白話劇，改良中國原有的戲劇，他底目的，是要想把戲劇做傳播思想，組織社會，改善人生的工具。他誠然沒有很明顯地把這個目的，在他底文字裏說出過；但在他底重視易卜生這個事實，完全可以看出他底用意了。易卜生是那威的十九世紀末的一個劇作者；他是主張個人主義的人生觀，主張擺脫那社會上不良的但是傳統的道德法律和成見風俗等底束縛的。胡適讀了他底戲，寫出一篇易卜生主義，竭力推崇。那篇文章，是在民國七年寫的；到了民國十九年，他還這樣說：

「易卜生最可代表十九世紀歐洲的個人主義的精華，故我這篇文章只寫得一種健全的個人主義的人生觀……把自己鑄造成器，方才可以希望有益於社會。眞實的為我，便是最有益的為人。把自己鑄造成了自由獨立的人格，你自然會不知足，不滿意於現狀，敢說老實話，敢攻擊社會上的腐敗情形，做一個『貧賤不能移，富貴不能淫，威武不能屈』的斯鐸曼醫生。……我對你們說：『爭你們個人的自由，便是為國家爭自由！爭你們自己的人格，便是為國家爭人格！自由平等的國家，不是一羣奴才建造得起來的。』」（註廿八）

胡適的這樣推崇易卜生主義，對於後來中國話劇的發展，影響是非常廣大的。易卜生的戲劇，很快地有許多被譯成中文；而在創作方面，有若干的作家，不僅是把易卜生劇中的思想，甚而連故事講出的形式，一齊都摹倣了。

傅斯年也同意於胡適底「戲劇是工具」的主張的。他在戲劇改良各面觀裏說：

「再把改良戲劇，當作社會問題，討論一番。舊社會的窮凶極惡，更是無可諱言；舊戲是舊社會的照相，也不

消說；當今之時，總要有創造新社會的戲劇，不當保持舊社會創造的戲劇……使得中國人有貫澈的覺悟，總要借重戲劇的力量；所以舊戲不能不推翻，新戲不能不創造。換一句話來說，舊社會的教育機關，不能不推翻；新社會的急先鋒，不能不創造。」（註廿九）

他在再論戲劇改良裏，指出舊戲的惡劣，更爲透澈：

「中國社會是甚麼社會？中國歷史是甚麼歷史？如果是極光榮的歷史極良善的社會，他的產物，當然也是良善光榮的了。可以『完全保存』了。如果不然，只因爲是歷史社會的產物，不管歷史社會是怎樣的，硬來保存下去。似乎欠妥當些。中國政治是從秦政到了現在，直可縮短成一天看。人物是獨夫，宦官，宮妾，權臣，姦雄，謀士，佞幸；事跡是篡位，爭國，割據，吞併，陰謀，宴樂，流離：這就是中國的歷史。豪貴，魚肉鄉裏，盜賊騷擾民間，崇拜的是金錢，勢力，官爵；信仰的是妖精，道士，災祥：這就是中國的社會。這兩件不堪東西的寫照，就是中國的戲劇。」（註三十）

可是他對於繙譯西洋戲劇這一點，見解和胡適微有不同；胡適主張「趕緊多多的繙譯西洋的文學名著做我們的模範，」傅斯年却顧慮到「在中國舞台上排演直譯的西洋戲劇」恐怕「看的人不知所云」這個實際問題了：

「我起初想來，中國現在尙沒有獨立的新文學發生，編製劇本恐怕辦不好，爽性把西洋劇本繙譯出來，用到劇台上，文筆思想，都極妥當，豈不省事。後來轉念道，西洋劇本是用西洋社會做材料；中國社會却和西洋社會隔膜得緊。在中國劇台上排演直譯的西洋戲劇，看的人不知所云，豈不糟了。這樣說來，還要自己編製，但是不妨用西洋劇本做材料，采取他的精神，弄來和中國人情合拍了，就可應用了。換一句話說來，直譯的劇本，不能適用，

變化形式，存留精神的改造本，却是大好……舊戲最沒道理的地方，就是專拿那些極不堪的小說作來源；新戲要有新精神，所以這一點萬不可再蹈覆轍。材料要在當今社會裏取出：更要對於現在社會，有了內心的觀察，透徹的見地，才可以運用材料，不至於變成『無意識』我希望將來的戲劇，是批評社會的戲劇，不是專形容社會的戲劇；戲劇是主觀的意思，客觀的文筆的戲劇，不是純粹客觀的戲劇。」（註卅一）

此外，他還具體地提出了關於編製劇本的六個條件：

「（一）劇本的材料，應當在現在社會裏取出……；

（二）中國劇最通行的欵式，是結尾出來個大團圓，這是頂討厭的事……我很希望未來的劇本，不要再犯這個通病。

（三）劇本裏的事跡，總要是我們每日的生活，縱不是每日的生活，也要是每年的生活。這樣才可以親切……

（四）劇本裏的人物，總要平常。舊戲裏最少的是平常人，好便好得出奇，壞便壞得出奇——簡直是不能有的人；退一步說，也是不常有的人。弄這樣人物上台，完全無意義。小孩子喜歡這個，成年人却未必喜歡這個。若說拿這些奇怪人物作教訓，作鑑戒，殊不知世上不常有的事，那裏能含着教訓鑑戒的效用。平常人的行事，好的却真可作教訓；壞的却真可作鑑戒。因爲平常，所以可以時時刻刻作個榜樣……

（五）中國人恭維戲劇，總是說善惡分明，其實善惡分明，是最沒趣的事……新劇的製作，總要引起人批評判斷的興味……

（六）舊戲的做法，只可就戲論戲，戲外的意義一概沒有的；就是勉强說有，也都淺陋得很。編製新劇本，應當在這裏注意，務必使得看的人還覺得在戲的動作言語以外，有一番眞切道理做個主宰」（註卅一）

這些不能不說是建設的積極的理論。在那個時候，他已經指出那劇中人物應有典型性普遍性（第四條），不可過於單純化與抽象化（第五條），又劇本應當有深刻的健全的意識，不可不算是難能的了。

這一時期，理論非常豐富，創作卻十分貧乏。祗有胡適底終身大事一部劇本，是值得稱道的。這部戲，作者認為是「遊戲的喜劇」（即趣劇）（註卅二）這在田太太和田先生兩個人底「性格描寫」的誇張上，是可以這樣說的。可是田亞梅是那時代的現實的人物，而「終身大事」這個問題在當時確又是一個亟待解決的問題，所以也可以說是一齣反映生活的社會劇。這齣戲他原是應美國留學的朋友們底請求用英文寫的。後來有幾個女學生要排演，纔把他譯成中文。可是因為這戲裏的田女士跟人跑了，胡適說：「這幾位女學生，竟沒有人敢扮演田女士。況且女學堂似乎不便演這種不很道德的戲！所以這稿子又回來了。」是的，在封建勢力仍然强盛的中國，是沒有女子敢「做」娜拉的！但這正說明了這齣戲的意義。

六

民國十年五月，沈雁冰，鄭振鐸，陳大悲，歐陽予倩，汪仲賢，徐半梅，張聿光，柯一岑，陸冰心，沈冰血，滕若渠，熊佛西，張靜廬等十三個人組織了一個民衆戲劇社。他們的宣言是：

「蕭伯訥曾說：『戲場是宣傳主義的地方』這句話雖然不能一定是，但我們至少可以說一句：『當看戲是消閒』的時代，現在已經過去了。戲院在現代社會中，確是占着重要的地位，是推動社會使前進的一個輪子，又是搜尋社會病根的X光鏡；又是一塊正直無私的反射鏡：一國人民程度的高低，也赤裸裸地在這面大鏡子裏反照出來，不得一毫遁形……這種樣的戲院，正是中國目前所未曾有，而我們不量能力薄弱，想努力創造的……我們將先出一種月刊，名爲「戲劇」，借以發表我們的主張，介紹西洋的學說，並且想國人討論。同道君子如贊成我們的宗旨，肯惠然賜教，我們是非常的歡迎！」（註卅四）

民衆戲劇社的簡章第二條第三條是：

「二、宗旨　本會以非營業的性質，提倡藝術的新劇爲宗旨。

三、事業　分暫行研究兩部：暫行部試演世界名劇，或自編劇本，演期無一定，另訂專章。（現因會員人數不多，經費不裕，暫行部暫緩舉行，先辦研究部）研究部發行月刊及其他出版物，宣傳真的戲劇，及發表同人研究之結果。月刊編輯體例另訂之。」（註卅五）

戲劇由上海中華書局印行，一共出了六期。在這裏面，他們發表了許多具體的主張。後來並且還有會外的人參加：如蒲伯英寫過幾篇理論，王統照，耿濟之，瞿世英都寫過短文，宋春舫譯了兩個西洋劇本，葉紹鈞寫了一個短的三幕劇藝術的生活。

他們的努力，可分爲破壞和建設兩方面。在破壞方面，他們第一是反對舊戲。蒲伯英在戲劇要如何適應國情！一

文裏說：

「鑼鼓，唱工，臉譜……都是舊戲組成的要素，也就是一般人所承認舊戲最能適應國情底特質。拿近代戲劇的眼光來看，這些東西，不但找不出他眞正適應國情底地方，並且恰恰對於國情是一劑毒藥。怎麼講呢？中國現社會，無論那一方面，都可以說是在病的狀態之中，要適應這病的國情，應該用克制的方法，而不該用助長的方法。舊戲（一切文武崑戲都在內）差不多全是助長病的狀態的。別種不良的社會制度，或者只在消極方面妨礙社會進步，助長病的狀態的不良戲劇，却更在積極方面，引導社會向墜落退轉的路上走……有人說：『鑼鼓，唱工，臉譜……雖然在戲劇上不合理，但總還可以當一種苦丸藥面上塗的糖。替怕吃苦藥的社會治病，拿平常他愛吃的糖（就是鑼鼓，唱工……）去誆他上道，不見得一定就是壞事。』這話自然有幾分手段上底理由；但也要經過一次大改革之後。僅僅借用舊戲底軀殼而把靈魂全換了纔可以。現行的舊戲，總不配說這個話。況且鑼鼓，唱工，臉譜……的舊戲軀殼，能不能容一種新的靈魂進去，還是一個大疑問。假如就做到了以舊軀殼貯新靈魂，也只能說這新靈魂能治社會病，是適應國情的。至於那舊軀殼，不過是一個送藥的匙子，幷不是他本身有治病底功用。歸根結蒂，舊戲總是不能借『適應國情』的招牌去做護身符的。」（註卅六）

這裏不但指出舊戲底社會作用，並且還懷疑到舊戲的形式與內容的不能分離，這可以代表他們對於「京派」舊戲的意見。關於「海派」舊戲，陸明悔稱它爲「魔術派戲劇」「內容是機關佈景，五音聯彈，特別行頭，和來去無蹤的神仙俠客等等」；他在上海的戲劇界一文裏說：

「有一次我聽見一個稍負時望的舊劇家說：『我們也知道宏碧緣等時髦戲是極沒有道理，極不應該演的；但我們所演的各種戲中，雖不敢自稱有價值，然而比宏碧緣等較合情理的戲劇，卻未嘗沒有。可是我們排演稍合情理的戲，反而沒有瞎胡鬧的戲賣錢；我們很想勉力使戲劇進步，演幾種較高的戲，無奈看客不要看。可見我們並不是不願進步，是一般看客不許我們進步。我們是靠唱戲為生的，為了餬口，便不得不違了心去演瞎胡鬧的戲劇。餓了肚子去講高尚，卽使我自己願意，化錢的老闆不願意，全體的同事不願意；他們說「你願意餓肚子，請你回家去歇歇吧，別在這兒攪亂世界啦。」我們旣把唱戲當做一種職業，這裏不唱，到別處去還是要唱的，憑你走遍中國，總有人逼着你去唱胡鬧戲的；除非你改了行業，那就可以不唱了。』……他的話或者也是實情。本來劇場是一個多數人合作的機體，須要多數人覺悟，方有革新的希望；況且現在拿資本出來辦劇場的人，都是抱了金錢主義來的，他們但求劇場能夠賣錢，管甚麼戲劇的高低上下啊？」（註卅七）

除了反對京派和魔術派舊戲外，他們對於那時流行的文明戲，反對得更利害，稱它為「假新戲。」鄭振鐸在他底光明運動的開始一文裏說：

「試再把現在所謂『新劇』來討論一下……他們形式上雖把中國舊劇的場面改過，也去了鑼鼓，也添了布景，也脫了龍袍，穿了洋裝，『然而精神上則猶是也。』他們仍舊是誨淫，仍舊是誨盜，仍舊是提倡迷信。陳大悲君在曙光二卷三號上，做了一篇中國的新劇還沒迎合羣衆心理嗎？中間有幾句話：「因為羣衆好縱慾，新劇家就把「文學大家編的「鴛鴦蝴蝶派」小說大批的販上舞台去當劇本演，請劇中的「佳人」朝朝暮暮地

1199 B 24

與那拆白式的「才人」在後花園裏私訂終身，「交換指環」「贈珠塔釵鈿盤費」「跪倒塵埃吻手」。因爲羣衆多迷信，新劇家就從低劣舊小說中去搜尋出「善有善報惡有惡報」的材料來，提倡他們的「神權萬能」因見社會上好殺的空氣很盛，新劇家就專心採取謀殺妓女與毒殺親夫的事實來做材料，恨不得教一個個看客都修練成功許許多多的閻瑞生與張欣生，使他們天天有新奇的叫座資料。因爲羣衆富有復古性，新劇家就編出乾隆皇帝下江南來，每天請這個劇中的皇帝打幾個「抱不平」給人家看看，教人盼望眞命天子出來，把這社會平一平，敎人追念那「皇恩浩蕩」』他這話多少沈痛呀！（註卅八）

陳大悲又在戲劇指導社會與社會指導戲劇一文裏說：

「當初的新劇好在那裏？刺馬劇中的張汶祥，還在門簾裏嚷起『馬來！』血淚碑裏的石如玉，上公堂時還帶着急急風的台架子。台幕外不佈一點景，也可以演一幕戲。一個不瘋不癲的人，跑上台去，念一長篇說白。天天扮『激烈派』的，扭轉身子，把頭去湊上手腕擦眼淚。去正經角色的，開口便是『四萬萬同胞』『手槍』『炸彈』『革命』『流血』說幾句膚淺的時髦新名詞與愛國話，包管得一個『滿堂彩』。去詼諧角色的，腰裏掛一把便壺，鼻上塗滿了紅硃，上台去居然引得全場捧腹大笑。這是當時的演作藝術。好呀不好？

當初的新劇好在那裏？入了台灣籍冒充西太后私生子的瘋子也當社長。詐欺取財的逃犯也充名角。招集來的社員，硬派做自己的徒弟；甚麼『天字派』『現字派』『林字派』的無非是利慾薰心的表現。甚至藉端要挾重要角色訂終身約；與社員立約，要銲拇指印；以及種種異想天開的要挾結黨方法，層見疊出。這就是當時

的團體內容。好呀不好！……總括一句話，從前的新劇是舊社會開的花，是舊社會結的果，其中未嘗沒有人想擺脫舊社會的惡毒勢力，想立刻到社會底前面去；可惜知識與能力，都不足以勝任。又因佔有衝動常常戰勝創造衝動，以致各劇社，內部常常發生自相傾軋的事。鬧意見，結黨派，抄襲了偉大底心得。招土匪，爭權利，又沾染了英雄的惡習。於是拆白黨與小報閥攜手聯盟地，唱着得勝歌長驅直入而來。把一個萌芽嬰兒般的新劇舞台，霎時間變成了墮落階級底殖民地。」（註卅九）

這裏所指摘的舊戲的不適用，和文明戲的腐敗，是比錢玄同傅斯年等所說的，更切合於實際的情形了。民衆戲劇社，在那時候作這樣的呼號，於後來中國話劇運動的推進，確是有相當的幫助的。

他們更大的功績，是在他們底建設的理論方面。這可分做六個項目來講：第一是娛樂的重視；即是戲劇教導觀衆而外，給觀衆以正當的娛樂，也是基本要求之一。在第一卷第一期戲劇雜誌裏，沈澤民替代沈雁冰寫了一篇民衆戲院的意義與目的，（註四十）首先提出了這個主張，後來差不多就成為民衆戲劇社的共同信條：

「羅蘭 Romain Rollanod 以為民衆戲院主要的目的是：

（一）娛樂 Joy,

（二）能力 Energy,

（三）知識 Intelligence.

羅蘭解說娛樂這兩個字的意義，就是要使得辛苦一天的勞工們能得道德上與體力上的休息。所以這所

謂娛樂是正當不過的「養神儲力」的辦法，決不是中產階級的娛樂——引起肉感誘進墮落的娛樂……他的意思是以為若要勞工們的體力和道德都進步，便不可沒有這正當的娛樂……所以演的戲劇，不可不注重在使人娛樂這一面；凡是使人憂愁使人煩悶的戲本都不合宜……但是 Melodrama（鬧劇）也不能適用到民衆戲院內，因為他的起首使人垂淚而終之以「快樂團圓」的情節，也是僅僅像火酒一樣，雖然刺激人的神經，却不免欲把神經弄成麻木了。」

蒲伯英在戲劇之近代的意義裏說：

「可見戈登格雷 Gordon Craig 說『戲劇是教化的娛樂』是不會大錯的了。但是單用這幾個字，來說明戲劇底意義，還不能包括無遺；因為凡是有益的娛樂，都可以說是有教化底意味，並不是戲劇特有的質性。我們對於現代的戲劇，應該說他一面是『教化的娛樂』一面是『為教化的藝術』……他們把這種教化叫做『再生的教化』就是說他能使民衆精神常在自由創造的新境界裏活動，譬如輪迴再生的一樣；不像別樣死教化，占據在人腦海的，就不容易抽換。我們從此就可以認定了：再生的教化，是人類最高的教化；發展再生教化，是現代戲劇的職責；利用娛樂的機會，以藝術的功能來發展再生的教化，就是近代戲劇底完全意義」的。（註四十一）

第二，他們主張有「舞台上的戲劇」；即是，僅有些「紙面上的戲劇」，藝術的工作，是還沒有完成的。汪仲賢在戲劇第三期隨便談第九則裏說：

「現在想提倡純粹新劇的人不能說不多了但是翻開那些關於戲劇的新著出來一看，不是說某劇的主義怎樣新鮮，便是說某劇的思想怎樣高超絕對沒有人提起過某劇的表演方法是怎樣的。換言之，祇有紙面上的戲劇的理論而無舞台上的戲劇的實際；多偏於 Drama 的文章，而絕對沒有 Theater 的。這樣做下去，則中國將來止有紙面上的戲劇，永不會有舞台上的戲劇；最後的結果，恐怕要與只會填曲牌名不會譜工尺的詞曲家一樣。」（註四十二）

他們既然主張實踐，便有一部人努力於舞台技術的研討。關於一般的表演方法的，沈冰血寫了一篇啓蒙的演劇初程（登戲劇第一第二期）；關於化裝的，汪仲賢寫過化裝術的一得（第一期），沈冰血寫了假髮的研究（第二期）；關於劇本的編製的，沈冰血提出了演劇者不得任意「發言論」的意見（第四期十年來的回憶），陸明悔提出了「戲劇中用的言語須要擇一二種最動人的標準話」的意見（第六期隨便談），王統照提出了寫作劇本「宜注重演作的表情」的意見（第六期劇本創作的商榷）；關於一般的舞台技術的，如佈景燈光發音排演之類，陳大悲根據美國的幾本書寫成一篇愛美的戲劇長文（從十年四月二十日起，逐日登載在北京的晨報上。）

第三，他們以爲當時已經譯成的西洋劇不能適用而主張改譯或自己創作。鄭振鐸在十年六月把那從民國七年以來繙譯的西洋劇，點查了一下。在量的方面，共得三十三部，所以他說不算壞；但在質的方面，原料雖都是極好的，而「翻譯的方法，實在太不講究了。」在現在的戲劇翻譯界（戲劇第二期）一文裏，他指出了幾端「譯者的通病」：「把原戲的名稱改了……時而用現在的體裁，時而又倣照宋元戲曲的辦法…… 有許多譯文，於中文多不可通，祇

是『字對字』的把原文搬了過來使人看了，非對照原文，不能明其意……錯誤也是常常的遇到……其中原文有的句子被譯文刪去的不知有多少，了很重要的對話都刪去了。」其中尤以令人難懂這一點，可以使得那實際從事舞台工作的人頭痛。所以汪仲賢發牢騷：

「我們現在要提倡新劇，也得先要從普遍劇本入手，但是現在的新文學家，極力主張中國語體的歐化，把劇本上很平常的幾句說話弄成格格不吐的樣子。我看照這樣做下去，則將來的西洋劇本在中國所佔的地位，也不過與現在「甚麼集」「甚麼社」的崑曲一般，徒供幾個淸客的推敲罷了，要想普遍就難咧！」（註四十三）

瞿世英後來也響應他，在演完太戈爾的齊德拉之後裏話：

「西洋劇本是否可以毫不更改，逕自取來排演。這個問題的答案不一。從她們排演齊德拉的結果看，我以爲西洋劇本，現在決不能毫不改變的取來排演。因爲劇本是社會狀況下的產物，中國社會狀況不同，不特觀者不發生深刻的印象，便連演劇的人也只是照本宣科。這還是指知識階級而言，若一般人則更不懂了。所以我以爲西洋劇本除自有其文學上的價值外，祇能作我們編劇的模範，而不宜乎排演。」（註四十四）

陸明悔在與創造新劇諸君商榷一文裏，便索性主張改譯：

「據我倆人底眼光和經驗看來，如果拿西洋底劇本，老老實實一毫不改動地到中國舞台上來開演，是絕對的不能；要求社會容納，一定要經過一番改造的手續，若怕改造後失却原本底精神，則不妨改變名稱，不用原名。西洋的風俗習慣和說話底口氣，實在與中國相去得遠，這果然是一種原因，而看戲底眼光不同，尤爲重要原

因西洋社會看慣分幕的戲劇和藏頭露尾的情節，戲劇底實質雖因作者底見解而有不同，而戲劇底形式是沒有什麼大分別的；我們既要改變形式，又要考究戲劇底內容，看客當然要加幾分的難受。我們不肯替普通看客設想，單怪他們沒有看戲程度，那是眞的新劇一輩子都不會普遍到民衆去的啊！」（註四十五）

陳大悲要求中國人自己創造。（註四十六）他在演劇人的責任是甚麼一文裏說：

「我們要希望那根深蒂固，誨淫誨盜的惡戲劇早早消滅，就得腳踏實地，抖擻着互助的精神，來創造一種有益於人類的眞的新劇。（自然要從劇本方面做起）如果一味想做便宜事，一味要做西洋夢，那就非把西洋現成的舞台搬運到中國來不可，不但是舞台，就連西洋的演劇人，西洋的看戲人，甚至於西洋的金本位紙幣也得完全搬到中國來。這纔能夠儘量的過我們底西洋癮。否則呢，還得我們中國人自己勞心勞力實事求是的來創造吓！這是我要希望覺悟的文學家幫我們的一臂之力。」（註四十七）

第四，他們主張劇場建築和前後台的管理與組織的改善；如陳大悲的主張開幕須依照預告時間（戲劇第二期）；如宋春舫的主張完全男女合演（改良中國戲劇，收入宋春舫論劇集中）改善佈景與燈光，廢除「絞手巾「賣甘蔗，」而另闢看客休息所酒飯店等等（同上）。到了民國十二年五月，北京人藝戲劇專門學校的學生，在香廠路新明劇場，初次舉行「舞台實習」的時候，陳大悲寫了一篇要求今晚新明劇場觀衆的三件事：

「提倡好的戲劇固然要有好的編劇家與好的演劇家，但是沒有好的看客與好的評劇家還是不能成功的。所以十多年改良舊劇，創造新劇得不到好結果，十多年來的看客不能不負一點責任的……現在我們對於

諸君有三種要求：第一，在開幕演劇的時候，請大家不要鼓掌……果然台上眞有演得好的地方，請諸君在每幕閉後鼓掌……第二，在開幕演劇的時候，請諸君不要高聲說話……台下說話的聲音一高，台上緊要的言詞就不能聽見了……第三，今晚演完之後，請諸君給我們一點批評……文字不在乎長短，寄給我們一句忠告的話，我們的感激，與對於長篇的論文是一樣的。」（註四十八）

第五，他們主張戲劇的從業員，以演出進步的戲，來增進伶界在社會上所處的地位，在戲劇第二期上，陸明悔有一文敬告上海底伶界聯合會，這是對舊戲子說的：

「西洋的伶界，在社會上所處底地位，比大學校底教師還要重要（見本期半梅先生譯的戲劇與文化底關係。）爲什麼在我們中國做了一樣的伶界，竟處在娼妓底下面呢？皆因他們演的戲有價值，我們底戲不能與他們有同等的價值，所以我們底人格連帶的受了戲的影響，也不能與他們同等咧。他們底戲底價值，全在能促人猛省，和利用高尙的藝術去安慰看客底精神；中國戲底所以無價值，就因爲演戲止能供人消閒遣興，或引人發笑而已。中國伶界底人格底墮落，大半就是從「供人消閒遣興」上得來的。娼妓底職業，是專把身體做嫖客底玩具，供嫖客底消閒遣興，所以是沒有人格的；伶界底演戲，是何等高尙的事業，而中國數千年來竟完全是做看戲人底玩具，那就莫怪外界要把「娼優」並列咧！諸君欲雪此奇恥，須自不做看客底玩物起。」（註四十九）

陳大悲也對『新劇家』這樣說：

「凡有腦筋的『新劇家』，從今日此時起，應當從速覺悟，不但自己要覺悟，還得順應人類底愛力去覺悟

我們可憐的昏瞶沉淪的同類，使他們大家知道自己底責任，不但我們自己絕對不許迎合社會中最下乘的心理，演引人入邪途的戲劇，就是眼見了他種戲劇灌輸土匪，强盜，浪子，蕩婦知識的，我們也應當引爲我們底奇恥大辱。我們應當自己問一問自己：『我爲甚麼要當演劇人？』我們既當了演劇人，就得盡心竭力趕快把善的來替代惡的，把美的來替代醜的，這就是我們演劇人今日的責任。」（註五十）

第六，他們主張用非職業的戲劇，來改革商業戲劇的弊病。鄭振鐸說：

「在現在資本主義底下，無論什麼事業都爲資本家所把持，他們爲自己的利益起見，只要有利可圖的，雖極壞的事也要去做；如果無利可圖，可是要虧本的，那末，雖極好的事也不願意去做。現在的劇場都握在資本家的手裏，戲劇家也都在資本家的支配底下。他們的情形自然也是如此了。所以他們除了迎合社會上一般人的心理，排演各種博他們的歡迎的，毫無意義，或且有害的戲劇以外，簡直不知更有他事。他們演戲，爲的是金錢；他們辦劇場，爲的是金錢；至於什麼是戲劇的藝術，什麼是戲劇的使命，他們眞是絕對的沒有注意到呢！——也永遠不會注意到呢？你看他們因演華倫夫人之職業不能『叫座』，就從此不敢再演西洋劇了。因爲閻瑞生等戲，可以吸引多數的看者，就天天的演，並且家家都演了。靠這種人來改造戲劇，來做光明運動，實是沒有希望的事，然而除了資本家，又誰能組織劇場呢？並且如果是靠戲爲生的話，在現在社會底下，非屈服或遷就惡社會的心理又怎樣能維持生活呢？我們也許能聚集些資本辦一個劇場，然而恐怕決不能維持很久吧！所以現在的光明運動的開始，除了組織愛美的劇團外，沒有第二種辦法。」（註五十一）

陳大悲也說：

「要從事於中國戲劇底根本改造，在今日這種惡濁腐敗的職業戲劇裏謀發動，當然是無望的了。何以故呢？因為他們既受僱於服從社會惡勢力的資本家但求朝朝暮暮有台演戲藉以博得養家糊口奢侈放縱生活的金錢，就算大願已遂，對於將來，只不過抱一個『聽天由命』的處世秘訣。我們枉用心機去希望他們自動自覺，這個當已經上够了。『笑駡由他笑駡』已成了現在新劇家處世的不二法門。我們趕快從這條路上來一個『向後轉』罷。

我們理想中的指導社會的戲劇家是『愛美的』Amateur戲劇家。（即非職業的戲劇家。）愛美的戲劇家不受資本家底操縱，不受座資底支配。愛美的戲劇家不必要是學生，然而每一個人必須要受過能够助他發展戲劇的教育。」（註五十二）

這在當時要算是對症下藥了。但澈底地講起來，那非職業的劇場也有設備與日常的開支；非職業的劇人，又須各自另有維持生計的方法。組成固不容易，而持久是更難了。愛美劇團，儘管不以牟利為目的，但在現代的社會裏，蝕本蝕得太多的時候，工作就會不能進行的。如果原是要去尋求資本家來津貼或墊資，那末戲劇仍是多少地要受他們底支配的。所以愛美劇不是根本解決的辦法。

× × ×

在實踐方面，有兩件事是值得我們欽佩的。

第一件事是民國十年春間汪仲賢勸說了上海新舞台的夏月潤夏月珊周鳳文等舊戲子化了資本下了苦功，去表演蕭伯納底華倫夫人之職業 Mrs. Warrens' Profession。這是一部在蕭伯納的祖國至今還是禁止公演的戲！汪夏等在中國把它搬上台去不能不說是一個極勇敢的試驗，雖然是大大的失敗了。關於這件事的情形，和失敗所給予汪仲賢的影響，在他那年所寫的優遊室劇談裏，說得甚爲清楚：

「上海新舞台開演華倫夫人之職業；狹義的說來，是純粹的寫實派的西洋劇本第一次和中國社會接觸；廣義的說來，竟是新文化底戲劇一部分與中國社會第一次的接觸。我把當天底情形說出來，或者是留心社會問題底先生們所愛聽的。

（一）這一天是禮拜六：是上海戲院賣錢最多底日子。這兩年內，新舞台沒有一個禮拜不是演濟公活佛；最多的日子要售一千四百元，最少的日子也要賣到五百元。此番的新劇是連演禮拜六禮拜兩夜。第一夜賣三百元，第二夜賣三百十三元，要比平常最少的日子少賣四成座。

（二）平常無論什麼戲底特別廣告，止登申報和新聞報兩種日刊，此番登的特別廣告有申報新聞報時事新報新申報民國日報等五種，並且預先登了好幾天。新舞台向來沒有化過這麼多的廣告費。

（三）演到第二幕，華奶奶坐下來在薇薇面前追述從前歷史底時節，便有三五位很時髦的女客立起來走了。以下陸續走去的很多，等到閉幕底時候，約剩了四分之三底看客。有幾位坐在二三等座裏的看客，走一路罵着一路出去的。我現在把散去的看客底心理，大約可以分析出來：

（a）絕對看不懂演的是什麼。

（b）稍微看得懂，而嫌他沒有興趣。

（c）看得懂戲中底事實，而不知他底命意何在。因此嫌他情節不曲折，『廢話』說得太多。比平常的新劇冷落，萬不如濟公活佛等戲底發笑和熱鬧。

（d）自以爲『新人』的，腦筋中裝滿了『自由』『平等』『解放』『改造等』新名詞，聽了戲中的議論，以爲這是自己平常『聽膩』『說爛』了的口頭禪，誰來聽你們說這些『廢話？』

（e）聽了華奶奶與薇薇底議論，生了氣走的。（這就是反對劇本底主義的看客。）

（f）看過西洋人演的新劇，今天看不入眼的。（這種人我敢說沒有。）

（g）很想把全劇看完，但是中間有一段因演者底言語不清，或動作不合法，引起他底厭煩，只得逃走。（這是人材缺乏的原故。）

（四）此番開演純粹新劇，是舊劇家第一次脫離鑼鼓與唱工底束縛，並且大家震於劇本底大名，一個個都是提心弔膽的上台去演，反而弄得很不自在了。有幾位太要討好，便破綻露得愈多。

（五）劇中底言語都是由我口傳的。內中有一二位不肯記憶劇本底大意，只強記說白底句子；但是到了台上去，三句話說了兩句，或是一句之中遺忘了一個緊要名詞，就把一段很好的議論，弄得看客莫明其妙。

（六）登場人物不能一律都用國語，這是一樁缺點。但是如果人人都說了普通官話，我想看的人定要比現在

多些，我們自己也要拘束得厲害些。

（七）報紙的批評，除多數置之不聞不問外，其餘都是恭維的多，批評藝術的很少。最公道最有價值的，是時事新報載的勞人君底批評。……

我演過了華倫夫人之職業以後，眼界高的人教我下次還要逐漸提高眼界低的人勸我不可用高深劇本。以後還要從淺近一方面入手。那末，我們創造的新劇究竟是『提高』的好呢還是『普及』的好？這到是一個問題。我分開來談談：

（一）提高——眞的新劇之所以有價值，因爲他有改革思想和宣傳文化底種種效能。但是能够看得出這本新劇是討論什麼問題底看客，他們可以直接去硏究這劇底原本，不必來借助於我們這班腦筋簡單的伶人口中底幾句話。況且我們口中的幾個新名詞，都是由原本中販賣來的，難免經手人從中不要中飽幾句，多少總要失掉些原本底精意，那眼高的看客自然就有些看不入眼咧。我們既要利用戲劇去教訓看客，那末我們自已底學問智識雖不能比看客高，却也不能比看客低到那裏才是。還有一層：觀劇界中底眼界高者究屬有幾位？如果但求眼界高的人看了滿意，我怕不到一個月，我們底劇場就要將大門緊閉，無論是高是低的戲劇，一律都要煙消雲滅咧！

（二）普及——劇場不能與看客宣告獨立，如無看客，卽無劇場。——中國人既然把看戲當做絕端的消遣性質，那末他們花了幾毛錢來看戲，我們總要給他們帶些趣味回去，他們纔不會喚寃枉。若是一味地對着他們宣

講道理，誰肯耐着性子聽你的？無論你劇中含的問題對於社會是何等密切重要，奈何那班看客不懂你們說的什麼，演的什麼，請教你有什麼法子去改革他們的腦筋？我們借演劇底方法去實行通俗教育本是要去開通那班『俗人』的啊，如果去演那種太高的戲，把『俗人』通統趕跑了只留下幾位『高人』在劇場裏面拍手掌『棚場面』這是何苦來！

（三）以後底方針——我們演劇不能絕對的去迎合社會心理；也不能絕對的去求智識階級看了適意。拿極淺近的新思想混合入極有趣味的情節裏面，編成功教大家要看底劇本，管教全劇場底看客都肯情情愿愿從頭至尾，不打哈欠看他一遍，決不能教那班無智識的人看了一半逃走，決不能叫他們回去說：『這幾毛錢花得不值得。』吃一次虧學一次乖，這一次本來要怪我們自己不好破天荒第一次的嘗試，就拿這種深艱的劇本去難看客，反而要怨人家看不懂，眞該打自己底嘴吧！」（註五十三）

這一次的失敗，使得宋春舫提出「戲劇是藝術的而非主義的」的主張；他在中國新劇劇本之商榷一文裏，竟是勸人棄置西洋的「問題劇」而去採用那西洋專爲賺錢而寫的熱鬧曲折的「善構劇」了：

「夫劇本雖有左右社會之勢力，然須視社會上能容納劇本與否爲轉移。故劇本唯一之目的，在迎合社會之心理。不獨迎合社會少數人之心理已也，而尤當迎合多數人之心理。問題派劇本之失敗，即在當時提倡者之昧於此旨耳。試問在今日中國之社會腦筋中有人生觀三字者能有幾人，其不能容納此種劇本也明矣！即能迎合少數青年之心理，然吾國觀劇者，丘八居多數乎，抑思想家居多數乎？斗方名士之捧角家居多數乎，抑青年志

士居多數乎？姨太太拆白黨居多數乎，抑大學教授居多數乎？不特此也，誠如上所述，則劇本爲被動的而非主動的。吾人腦筋中，必先有一諸葛亮，而後無理取鬧歷史劇之諸葛亮招親，始能轟動一時；必先有一濟顚，而後魔術派劇本之濟顚活佛，可使萬人空巷。蕭伯納劇本之主人翁爲華倫夫人，試問吾國觀劇之女子，腦筋中有華倫夫人否？更試問吾國之嫖妓宿娼者，其腦筋中有華倫夫人否？不特此也，昔人有言，「以藝術動人，勝於以主義動人者萬倍。」吾則以爲戲劇是藝術的，而非主義的……夫以吾國觀劇者程度之幼稚，戲劇非賴藝術，始不足以自存，遑論其他。而反觀易卜生一派之劇本，以研究與吾國社會絕不相干之問題爲主腦；以提倡一種超人主義爲目的；陳義既高，與觀劇者之心理自相枘鑿……更進而論劇本之構造法，吾國觀劇者，狃於「吾本是臥龍崗……」開口便說明自己來歷之習慣，又習於因果報應之說，以團圓爲劇中之結束，千篇一律，釀成一種極簡單之腦筋，非有 Louis Blanc 之 Arsene Lupin 偵探劇爲興奮劑，則絕不耐從事於探索。况西歐劇本，往往以毫不相干之談話開場，益令人無從捉摸，至若蕭伯納自里安犨傳小仲馬之衣鉢，尤喜以雄辯動人，議論冗長，恍若枯寂無聊之哲學講義，卽吾聞之，亦惛然欲睡矣。「你想區區六個人在台上平平淡淡說四個半鐘頭的話——第一幕開場，就是薇薇與潑蘭地，沒頭沒腦地說了差不多三十分鐘。第三幕華倫夫人與薇薇，要說一點鐘話——看慣「走馬燈的新戲」的中國觀衆，見了這樣的新戲，怎麼教他們坐得住啊？」此固不僅就「問題派劇本」而言也；亦足證明輸入劇本之不能立足於中國舞台之上者，「構造」之不同，實爲其最大原因。然則新劇之不能戰勝舊劇，吾人亦得於此而索其隱矣……當新文學呼聲高浪之時代，吾曾爲一度紹介司格立白劇本

之建議。顧當時學者，太趨重於理想。以爲人必如易卜生蕭伯訥輩，而後始可有介紹之價值。設當時有人從事迻譯司氏 Un Verre d'eau 等劇，演之於舞台之上，則今日外來劇本之成績，或可與閻瑞生相提並論矣。司氏劇本，不下數百種，方其盛也，非特法國戲曲家不敢與之分庭抗體，卽全歐文學家亦俯首帖耳，莫與之京。誠戲曲史上之拿破倫也。及其衰也，雖經各方面之攻訐，Well-made play，迄於今日，仍未完全破產。……司氏之劇本，爲純粹非主義的，非學說的，唯專注意於劇本之構造而已。以Device爲前題，則不必似問題派劇本之專重詞令與旨趣，一几也，一書也，皆足爲全劇之線索，而引起觀者之興趣。劇中之處處引人入勝，則有如偵探小說，而其兎起鶻落之點，則又使人心蕩目眩，其取材則多史乘，其文辭則簡易可誦，針鋒相對，聽者不倦。而其結束，則無不使人意滿神移，拍案叫絕。吾屢讀西歐名家劇本，實未有若司氏之著作之切合我國人之心理者！」（註五十四）

宋氏這種議論，是忘記那從事新文學運動的人介紹繙譯西洋劇本的本來用意了，那「非主義」「非學說」，僅僅使得人「意滿神移，拍案叫絕」的東西，弄到中國來，有什麼必要呢！不過觀衆底理解能力，自然是應當顧到的；否則就會沒有觀衆了。汪仲賢後來說。

「我再引一個事實來證明這「跌」。我試演一次華倫夫人之職業，生怕觀衆不耐煩細看，把劇本上情節晦澀的地方說得明白些（並附以詳細說明書）詞句不合中國口氣的地方改編過，說白累贅縮短些，一方面不叫看客看不懂，一方面又不能失却原意。自信總以爲雖不敢博人歡迎，倘不至於因看不懂而被人厭棄。豈知演未及半，已有幾個看客在台下紛擾起來，甚至有些要想退票還錢的，試問我們費了許多心血排成了一齣戲，

自己在台上眼見這種倒亂情況，我們既然不是超人，誰的心裏不帶幾分難受？再加上傍觀者的冷嘲，反對者的熱罵，資本家的仇視，一個人縱有天大的力量也不能跳上台去演獨脚戲去！

我們如果從前稍微隨和些，不必一足跳上去就演這種高深劇本，則受跌決不會這樣痛，我們從前也想做到『抱定宗旨演最高的戲，看客的看不看懂不懂都不管，』可是現在知道做不到了。新舞台為什麼不敢演華倫夫人之職業？因為再演下去怕台下一個看客都沒有，更怕有了看客來起暴動！」（註五十五）

如果華倫夫人之職業的失敗，能够使得以後的從事者對於戲劇運動，採取更客觀的態度，更能顧到現實的環境，那末他們這一次總算不是白「跌」了。

第二件事是民國十一年冬蒲伯英出資在北平創辦了一個人藝戲劇專門學校，蒲伯英雖不贊成一般的商業的營利的戲劇，但是主張提倡職業的戲劇的。他說這兩者之間有一個大區別「營業性質的戲院，是園主把演員當猪仔，指着他身上賺錢；職業的戲劇，是演員以專精的藝術得生活上的報酬，即以生活上的報酬助長他藝術底專精；兩件事截然不同的。」這種見解，比較觀念地主張愛美劇，是更加切近實際了。他在十年九月，即發表了一篇我主張要提倡職業的戲劇裏面說：

「排斥職業的戲劇底主因，大概不外乎『不屑』和『不可』兩個方面。不屑以戲劇為職業，是被顧虛面子的淺薄心裏和無聊的階級觀念所束縛，決心改造社會的人當然不該有這種見解。況且視戲劇為賤業底時代，已經過去了。就中國這樣貴賤分別最嚴的社會，也能容私場出身的梅蘭芳，公然在國內國外受藝術家底待

遇；其餘有點眉眼的優伶，和衣冠中人攀交情論弟兄的，亦復指不勝屈。可見戲劇家在社會上的地位幷不算卑汚。何況我們想理的戲劇界決不是今天一切新舊戲底戲班，當然更沒有不屑爲伍的話可講。

再說職業的戲劇有什麼不可？第一：從品性上說。不可以戲劇爲職業；第二：從藝術上說，戲劇不可以爲職業。這兩點，說起來似乎很有幾分眞理，很有討論底價值；但是細細的一剖解，也不能認爲堅固不拔的論據。

中國現在戲劇界底空氣，汚濁極了；淫賭大烟，差不多成了戲班子底普通知識；欺詐傾軋，種種惡德，也是應有盡有。尤其不堪的是演文明戲的新劇團，完全包攬舊戲班子底陋習和惡德，另外再加上些作惡的知識。縱然極愛乾淨的人一旦進了他們底團體，因爲生活的壓迫，其勢不能不和他們同化；要不然，就只有不進去，或者誤進去了趕緊退出來。這種職業團體能够使人底品性墮落，其弊顯而易見，我們是承認的；但因此就說『不可以戲劇爲職業』，却未免近於『因噎廢食』。戲劇界底空氣汚濁，是人的原因，不是戲劇本身的原因。假定戲劇界眞沒有一個乾淨人，也只能歸咎人底品性不良，帶累了戲劇界，不能說戲劇是一種使人品性墮落的職業。況且戲劇界實在也不少斤斤自守不受習染的人；而且還有抱着『入地獄莊嚴地獄』底志願進去的；就是毫無皂白的北京警察廳，也只能加他個『良莠不齊』底罪名，不敢說凡在戲劇界的人都是淸一色。

拿見形式不見內容的浮薄眼光，和『知二五不知一十』的混沌頭腦去觀察社會，固然覺得各種職業界很有高下的區別。其實撥開皮毛看骨髓，中國現在的職業界，（除開教育界比較的乾淨，）那一界空氣是不汚濁的？因爲某職業界空氣不好，就主張不可以某事爲職業，中國就簡直沒有職業可做了！把這個主張尤類至盡，

要做乾淨人，除非完全和中國社會脫離關係不可，一切改造社會底運動都可以根本打消，還說什麼創造戲劇改革戲劇。我們理想中的戲劇界，是要從頭建設一個有新空氣的，決不是勸人亂投營盤加入現在混飯騙人的這個社那個社。只要在建設之初，對於份子底選擇能夠十分注意，而又能相互維持一種道德的規約，我敢信決不至於有使人品性墮落底傾向，如其不然，不注意選擇分子，沒有道德的規約，無論做什麼職業也一樣是要墮落的，沒有什麼戲劇不戲劇的區別。（註五十六）

他後來辦人藝劇專，大概就是本着這個宗旨想要造就一羣職業的但高尙的劇人的。學生入學的條件很優厚，「不但不付學費，並且學校管吃管住。」（註五十七）關於這個學校的進行情形，有汪仲賢陳大悲兩人的信，可供參考：

「觀場先生：

大悲

關於人藝戲劇學校的進行，我有一些意見向你們陳述：我以爲戲劇學校應就學生的特長，造成三種人材：（一）演劇的人材，（二）編劇的人材，（三）戲劇的師範生。

這三種人材裏面，我以爲師範生的地位也很重要；因爲現在國內正患着眞戲劇飢荒的時候，我們的學校祇收三十名學生，就算他們畢業後個個都是成功的戲劇家，那也祇能組成一個好的劇團，要想將戲劇普遍到全國去，那得很費力了。如果在這三十名學生裏，抽取三五位或七八位出來，專門養成他們預備將來做戲劇的教師的，那末畢業後就可以叫他們在本校做次班學生的教師若干時，以作實習。這班師範生出校後，又可以去

設立學校，多多的傳佈戲劇的種子。

如果說：『祇有三十名學生，統通教他當演員還不够，那裏還有力量分出來做師範生呢？』此層我以爲也不足慮。校章上說入學三個月後，因爲實習的目的，學校就可以與劇場訂約出演，這時候學校就有收入了，那就不妨量了學校的經濟力再續收幾名新生進來。不過有一層也要注意的，就是平常須視察那學生，畢業後是否有組織學校的志願和力量？否則，我們費了九牛二虎之力，造就了幾個戲劇專門人材，而他們畢業後反去當英文或美術教員，或竟去做洋行寫字，那不是白費心血嗎？

關於造成演劇和編劇的人材，我們的意思都是互同的，沒有什麼討論。蒙你們向我徵求意見，我說的話是否可行，還請你們和諸位同志斟酌罷，恕我不作空泛的論說！祝你們成功！

汪仲賢上　十一，十，念九。

×　×　×　×　×

仲賢兄：

來信已在上期的本欄內公佈了。一件應辦的事不辦就可以儘就擱下去：一辦就覺得力量不足成效有限，恨不得學孫悟空說一聲『變！』甚麼都能變出來。你我差不多都有這種毛病。現在我們第一期招生只三十名，乃是爲經濟力（校款是由校長募集的）所限。如果明天力量增大便可招第二期的學生，並不是三年之內本校限定只許招三十個學生。學生畢業後聯絡同學設社演劇或設校授課均可聽其性之所近，不必先給他們分

派。因為一個學生在外（畢業後）演劇一年之後，也許從舞台上下來到書房裏去編劇本去，也許編劇不成而終於守着舞台的也許一面在舞台上演劇一面抽出工夫設校授課的。

所以我主張暫不分派；因為分了派反有妨礙。如果依你那樣在入校時先分了派：（一）演劇，（二）編劇，（三）師範，三種，將來難免發生畸形發展的弊病——譬如編劇的學生或是師範生藐視舞台實習，（略加修練之後他也許是一個偉大的演劇家哩！）演劇的學生藐視編劇的技術，（略加研究之後他也許是一個偉大的編劇家哩！）等等。這是我現在的意見。也許在一年，學生中顯然有分派底傾向，到那時候未嘗不可改第三年為專科。現在我以為可以不必。

分工固然可以催促進步，增加效率，但創始一種事業的人不可太依賴分工這個方法。譬如處魯濱孫那樣的環境一倚賴分工就只得餓死。我們現在在中國創造新戲劇，其環境與魯濱孫相差無幾，稍存求全責備的心就只得坐待黃河水清。所以我們以及我們最初一兩班學生不得不樣樣都能幹得，要能編劇，能演劇，又要能播種，將來藝術的花開瓣之後，工愈分而愈精，那時候的後輩也許笑我是『三脚貓』或是『蝙蝠』了。但是沒有現在，那裏會有將來？我們自然不能因為顧將來輕輕把現在糟蹋了。

另設研究科，或招旁聽生，或發傳講義，將來稍有餘力都可以辦到。現在我們底精神却不得不全注在話劇系正科學生底身上。英國有句俗語道：「做事起頭好，一半成功了。」

學生『畢業後反去當英文或美術教員，或竟去做洋行寫字，』也是或許有的事。因此我們在招生的時候

不得不慎之又慎，深怕一濫收了，就結「誤人光陰」的惡果。我對於入學試驗抱定一個宗旨，就是「寧可得罪朋友，不可貽誤朋友」你以爲對不對？

大悲復」（註五十八）

到了民國十二年五月十九日，人藝的學生在北平香廠路（蒲伯英自己蓋造的）新明劇場作第一次舞台實習了。所表演的，是陳大悲編的英雄與美人，蒲伯英寫了一篇人藝戲劇專門學校第一次公演的意思，登在說明書上：

「戲劇在社會上在文學上藝術上是何等重要而且急需智識階級的朋友，大概都知道都承認的了；我們中國這種重要而且急需的戲劇，對於世界還是個走不成路說不成話的小孩子，——或者簡直還是一個胎兒，這恐怕大家也不能不承認。我們幾個人以『蚊虻負山』的氣力來創辦這個中國沒人辦過的學校——人藝戲劇專門學校，不過纔五六個月，一切純粹是在深山大箐裏找路，在天昏月黑裏摸索物件。教的對不對，受的好不好，完全還是疑雲迷霧中的問題；然而我們居然選定了本星期六在新明劇場第一次公演，『這是什麼意思？』我想必有許多朋友要這樣問。

我們這次在新明劇場公演底意思，其實是非常簡單明瞭的。原來我們學校章程第十二條，規定『入學三個月之後，因爲實習底目的，本學校可以和相當的劇場訂約，酌定時間出演。如其有收入的時候，除演劇費用外，以十分之三或十分之四爲學生津貼，其餘歸入學校作爲經費或作爲基金；這一項收入底收支賬目，學校必須對學生公開。』這次公演，就是實行這一條章程，並不是臨時發生的什麼特別花樣。但是這條章程開始實行的第一次，既要請公衆來參觀，不免也有些希望，向公衆表示表示。

我們第一希望的是：大家不要看做這是人藝戲劇學校底『成績展覽會』。藝術是一條不知若干米突的長途，藝術家斷不許以自己得尺得寸的成績，對公衆沾沾自喜；何況我們纔在『累黍累粟』的時候，有甚麼成績可以展覽？我們只是請公衆來參觀這一種實習的課程。參觀底結果，當然希望多多加以批評；而這種批評，並不是和尋常的劇評一樣，單單在演作上或者劇情上著眼。因爲參觀戲劇學校底一種課程，不是單純觀賞舞台上底一本戲劇。一種課程底內容，是教者和學者兩方面底活動構成的。雖然這種實習的課程，表現在試驗場——舞台上的只有學者底活動，而他底背景他底原動力却全是從教者方面來的。看學者表現底好不好，就可以決定教者的對不對，因此我們希望底批評，是對於教者學者課程上底批評，好做課程上改良進步底指導者，不是僅僅收受些普通的劇評，更不是要請大家替我們標榜。

我們第二希望的是：大家不要把我們和北京流行的『籌款義務戲』一樣看待。雖然我們也不能不賣票，但決不是利用公衆的慈善心來企圖過量的收益，——只是取平常戲劇相當的代價，來維持排練出演底費用和勞力。我們辦專門的戲劇學校，造就專門的戲劇人材，本預備將來要以戲劇爲職業的，——自然是要他成爲以專精藝術爲「主目的」的職業。不是以金錢爲「主目的」的職業，——職業應該以相當的供給獲相當的報酬，無所用其貪婪，也無所用其謙讓。我們從這一次起，以後逐漸一步緊一步，就要走上我們理想的職業的戲劇底路了，『供給』和『報酬』底正當觀念，自然也該從此開端。況且我們不願大家拿看『義務戲』的心理來看這『實習的課程』，還有兩層較深的意義：一，是想引起深刻的——（非姑息的）嚴正的——（非譏訕

的）批評指導來做『他山之石。』二，是想把我們這學校慢慢變成直接間的爲『公衆所有。』歐美各國，所在多有國立或市立的劇場和戲劇學校；而我們貴國，不但政府不管這筆賬，一般市民不管這筆賬就是多數號稱新文化運動的人，也只是興酣耳熱的時候隨便談談，實際還是沒人管這筆賬。區區幾個窮措大把這筆賬攬在頭上，窮荷包掏得血肉狼藉的可憐不必說；而使多數人對於文化上很重要的戲劇教育永遠持冷淡態度，實在不是社會前途之福。因爲這一層所以我們決不客氣，公演一次就買一次的票，就算人藝戲劇學校是公衆醵錢辦的，爲公衆所有，我們不但不吃醋，並且還非常娛快，——爲社會上熱心戲劇教育的同志多而娛快，不是爲學校減輕負担而娛快。　一二，五一七。」（註五十九）

這個學校雖然後來因爲經濟不充裕，內部起了糾紛，在十三年冬解散停辦，可是在開辦的期間中，編印了好多種關於舞台技術的講義；而且如王泊生吳瑞燕萬籟天徐公美徐葆炎芳信等都是在這學校裏受到基本的戲劇教育：所以在整個的戲劇運動上，不能不說是有貢獻的。

蒲伯英祇寫過兩個劇本道義之交，乃是揭穿中國社會上某一種黑幕的：意義和易卜生底社會的柱石差不多。陳大悲的作品極夥，一致地用出奇的事實與曲折的情節來刺激觀衆：結果戲是「有勁」了，但也成爲空想的鬧劇了。幽蘭女士，自然也是一個鬧劇，但裏面描寫邱娘太太和邱少爺的一段，把兩人間的關係，寫得又隱約又活躍，眞可算是好的喜劇。這個決不能是空想，這是作者熟悉北京某一種的醜惡生活，而不知不覺地記錄下來的。汪仲賢的好兒子，是那一時期中最有價値的創作；描寫一個上海的「經紀小百姓」底家庭生活，寫得忠實極了。他這次是完全

從現實的生活裏搬取材料的。

七

汪仲賢陳大悲等都是從職業的文明戲出身的他們目擊當時新劇界情形的不堪，奮起而爲「眞新劇」運動，所注目而努力的，當然是在實踐一方面了。可是和他們差不多同時，另外有幾個人（全是文人）不是從舞台而是從文學走向戲劇的，如田漢，郭沫若，成仿吾，葉紹鈞等。

在那時候，中國有兩個文學團體，一是文學研究會，會員有沈雁冰，鄭振鐸，葉紹鈞諸人，一是創造社，會員有成仿吾，郭沫若，郁達夫諸人。田漢本也是創造社的，曾在創造季刊第一卷第一期上發表咖啡店之一夜，獨幕劇，第二期上發表午飯之前，獨幕劇，後來「因著與成仿吾個人的關係到第四期便脫退了，」另外刊行南國半月刊。（註六十）創造社「最初也祇是幾個有建設中國新文藝的感想與抱負的青年們底集合，原也沒有一定的目的與組織」郭沫若在創造季刊一卷一期編輯餘談裏說：

「我們這個小社，並沒有固定的組織，我們沒有章程，沒有機關，也沒有劃一的主義。我們是由幾個朋友隨意合攏來的。我們的主義，我們的思想，並不相同，也並不必強求相同。我們所同的，只是本着我們內心的要求，從事於文藝的活動罷了。朋友們！你們如是贊同我們這種活動，那就請來我們手兒攜着手兒走罷！我們也不要甚麼介紹，也不經甚麼評議，朋友們的優秀的作品，便是朋友超飛過時空之限的黃金翅兒，你們飛來飛來同我們

一塊翺翔罷。」（註六十一）

在那時他們雖也寫作戲劇，但目的似乎注重在給人家閱讀，而並不是準備自己實演給人家看的。這一點在一卷四期成仿吾寫的編輯餘談裏，又可以看出來：

「我們的戲劇，并不阻止他人爲文藝或慈善事業的目的拿去表演，我們并且歡迎實演的機會。但是近來有許多的學堂，不僅不先通知我們，并且有時寫信要他們寄入場劵來，他們竟置之不理。我們的創作，我們決不據爲我們的私有，決不出來主張什麼所有權，但是爲文藝的進步起見，我覺得他們總應當給我們一個參觀的機會。我想這不僅是他們應做的事，并且還有兩種（文藝上的）利益在裏面。

第一、我們可以由作者的立脚點，把我們的批評說給他們知道。

第二、我們也可以由一番的實驗作出更好的戲劇給他們表演。以後要演我們的戲劇的人們，我希望他們先給我們一個信。」（註六十二）

至於理論方面，創造社諸人之間，也不是統一的。成仿吾在那時是二元論者；他在新文學的使命裏既說：

「現代的生活，牠的式樣，牠的內容，我們要取嚴肅的態度，加以精密的觀察與公正的批評，對於牠的不公的組織與因襲的罪惡，我們要加以嚴厲的聲討。

這是文學家的重大的責任。然而有些人每每假笑佯啼，強人投好，却不僅軟弱無力，催人作嘔，而且沒有真摯的熱情，便已經沒了文學的生命。一個文學家，愛慕之情要比人強，憎惡之心也要比人大。文學是時代的良心，

文學家便應當是良心的戰士，在我們這種良心病了的社會，文學家尤其是任重而道遠。」（註六十三）

但在同一文裏又說：

「至少我覺得除去一切功利的打算，專求文學的全 Perfection 與美 Beauty，有值得我們終身從事的價値之可能性。而且一種美的文學，縱或牠沒有什麼可以教我們，而牠所給我們的美的快感與慰安，這些美的快感與慰安對於我們日常生活的更新的效果，我們是不能不承認的。」

後來在藝術之社會意義一文裏，把後面這層意思說得更明顯了：

「藝術界裏面有許多的人的藝術被別人稱『爲藝術的藝術』，他們尤爲研究社會問題的人所集矢。這也不能說是公允的事。既是眞的藝術，必有牠的社會的價値；牠至少有給我們的美感。我們不能因爲牠的社會的價値低微便責備牠，因爲牠也是藝術發展上的一種誘導——也可以說是一種階級。藝術的活動比別的活動更貴自由，差不多自由便是藝術的生命。我以爲像『各取所需』爲社會經濟的原理一般，『各盡所能』是我們應該對於藝術家認容的一個原理。眼光遠大一點的社會學者，如基歐，如雞索之類，多注意藝術上的自由，這是我們所當服膺的一點。」（註六十四）

郁達夫在那時期似乎是同情於人道主義的文學的。他在戲劇論裏說：

「傾陷爭奪，不害人不足以自安，不利己不足以自存，是近代社會的鐵則。我們生在這樣的社會裏，要是不曾想到自己的個性，便好安然過去，如從前的臣爲君死，子爲父亡的時代一樣。但是我們若一想到自己，又一想

到自己的周圍的重重鐵鎖，我們的希望實在是一點兒也沒有；我們所以要生到這世界上來的理由，實在也完全講不出來。

所以在迷夢覺醒了的現在，知道信仰是虛僞，服從是不公，戀愛是牢獄的我們，實在是悲慘得很，可憐得很的。在這樣的狀態之下，究竟誰能免得了虛無，誰能免得了憂鬱呢？然而這一種虛無，這一種憂鬱，也不能使他們擅自猖狂，來毒盡我們的生活，所以在無可奈何之中，我們又不得不奮起我們的微力，來從事於反抗，個人與社會的爭鬥，實在是促生近代劇的一個最大動機。No struggle, No drama 這一句話，可以說是把近代劇的精神說盡了。

咒咀現代的社會組織，表同情於孤苦無告的被虐階級，高倡博愛同胞的人道主義，帶有革命的，民主的色彩的，就是近代劇所共有的精神。不過作者對此，也有如易卜生，蕭伯訥等一樣，取理智的諷刺的態度的，也有如斯曲林堡，托爾斯泰等一樣，取感覺的直接的現實暴露的態度的，更有如好泊脫曼等一樣，取殉情的情調的態度的不同罷了。」（註六十五）

郭沫若到了民國十二年五月，便不但是反封建，並且是反資本的了；他底我們的文學新運動結語是：

「我們反抗資本主義的毒龍。

我們反抗不以個性爲根底的既成道德。

我們反抗否定人生的一切既成宗教。

我們反抗藩籬人生的一切不合理的畛域，

我們反抗由以上種種所產生出的文學上的情趣，

我們反抗盛容那種情趣的奴隸根性的文學。

我們的運動要在文學之中爆發出無產階級的精神，精赤裸裸的人性。

我們的目的要以生命的炸彈來打破這毒龍的魔宮。」（註六十六）

田漢也說他在那時，「抱着二元的見解」他在我們的自己批判裏說：

「南國半月刊之發刊正當一面幫着編輯由中華書局出版的少年中國，一面與創造社底關係漸疏的時候。這時我對於社會運動與藝術運動持着兩元的見解。即在社會運動方面很願意為第四階級而戰，在藝術運動方面卻仍保持着多量的藝術至上主義。那時印度的詩人太戈兒到中國來，國內文壇對於他的態度分做兩派，右翼的研究系的文士們大大的歡迎他，而左翼的文士們尤其社會運動的少年鬥士們反對歡迎他。那時由少年中國加入左翼運動的劉仁靜與劉中夏諸君在中國青年上大罵太戈兒，我對於他們的社會運動很有同情，獨至此舉甚不謂然。我覺得太戈兒的藝術有他自己的價值，不能因為他不革命而反對他，並且覺得他們對於他也太不理解了。因為這種小市民的文學見解所以南國半月刊第一期有一簡單的宣言，即『欲在沉悶的中國新文壇鼓動一種清新芳烈的藝術空氣，』所謂空氣自然也是模糊的感覺，而無一定的明確的創作的意識。」（註六十七）

這是無害於他們的功績的。在那個年代，戲劇在中國，還沒有被一般人視為文學的一部門。自從田郭等寫出了他們底那樣富有詩意的詞句美麗的戲劇，即不在舞台上演出，也可供人們當做小說詩歌一樣捧在書房裏誦讀，而后戲劇在文學上的地位，纔算是固定建立了。

況且他們創作的內容，又很一致，都是反封建的。就中以成仿吾底歡迎會，稍為草率一點；劇中的劉思明，祇是一個男性的娜拉便了。田漢底獲虎之夜與咖啡店之一夜，和郭沫若底卓文君，同是以「婚姻的不自由」作題材，而社會的背景不同。獲虎之夜是描寫湖南的鄉村中的封建勢力，咖啡店之一夜是關於小市民的。卓文君取材歷史，作者却想借她來寫出一切被壓迫的女性——鼓吹她們起來反抗。

郭沫若在把卓文君王昭君聶嫈三個歷史劇結集的時候，作了一篇長文寫在三個叛逆的女性後面，裏面有許多話，似乎到今天也還不是沒有意思的：

「女性困於男性中心的道德束縛之下，起而對於男性提出男女對等的要求，然而男性中心道德的支持者依然視以為狂妄而痛加阻遏。……女子和男子也同是一樣的人，一個社會的制度或者一種道德的精神是應該使各個人均能平等地發展他的個性，平等地各盡他的所能，不能加以人為的束縛而於單方有所偏袒。這從個人的成就上和社會的進展上，都是合理的要求；……他們以為私有財產制度和男性中心道德就好像天經地義一樣，只要這經義一破，人類便要變成禽獸，文明便要破產。……然而他們偏要說是社會主義和女權主義是洪水猛獸。……本來女權主義只可作為社會主義的別動隊，女性的徹底解放須得在全人類的徹底解放

之後纔能辦到。……我們試看歷史上有名的女性，便單就中國而論，如像卓文君，如像蔡文姬，如像武則天，如像李清照，她們的才力也並不亞於男人，而他們之所以能够成人乃至成爲男性以上的人就是因爲他們是不肯服從男性中心道德的叛逆的女性。她們不是因爲才力過人所以才成爲叛逆，是她們成了叛逆所以才力纔有所發展的呀。……卓文君的私奔相如，這在古時候是視爲不道德的，就在民國的現代，有許多舊式的道德家，尤其是所謂教育家，也依然還是這樣。有許多的文人雖然也把牠當風流韻事，時常在文筆間賣弄風騷，但每每以遊戲出之，卽是不道德的仍認爲不道德，不過也覺得有些味兒，可以供自己潦倒的資料，決不會有人嚴正地替她辯護過，從正面來認她的行爲是有道德的。我的完全是在做翻案文章，從「一而終」的不合理的教條，我覺得完全被她勇敢地打破了。本來她嫁的是甚麼人，她算了爲甚麼又回到了卓家，這些事實我在歷史上是完全不能尋到，我說她是嫁給程鄭的兒子，而且說程鄭是迷戀着她的，都是我假想出來的節目。不過她的的確確是回到了她的父家，而且她的父親卓王孫是十分勢利的人，這在史實上是明載着的。……從來不滿意她的道德先生們當然不止是不滿意於她的「不從父」的這一節，不過這一節恐怕也是重要的分子，而這一節在我的劇本裏面要算是頂重要的動機。……聽說民國十二年，浙江紹興的女子師範學校演過我這篇戲劇，竟鬧起了很大的風潮。聽說縣議會的議員老爺們，借口劇中相如唱的歌詞是男先生唱的……以爲大傷風化，竟要開除學校的校長，校長後來雖然沒有開除，聽說這場公案還鬧到杭州省教育會去審查過一回，經許多教育大家審定，以爲本劇確有不道德的地方，決定了一個議案禁止中學以上的學生表演了。」（註六十八）

這是在民國十四年寫的文章，在今年民國二十四年我們想決不會再有勢利的人用法律以外的手段來干涉寡婦的再嫁罷！

民國廿一年十月，田漢編成了他底戲曲第一集，在自序裏有關於咖啡店之一夜這樣的話：

「我的處女作應該是環珴璘與薔薇（五幕劇曾發表於少年中國）但那個作品實在太不成熟，在牠戲曲的結構本身取材本身既成問題，所以雖經盧芳先生替我把原作找來，我連修改都覺無從下筆。就祗好棄置不顧了，但對於封建的壓迫與剝削下的歌女生活，十年以來頗有新的接觸，我想把我觀察所得寫一個同一題材的劇本來代替牠。所以這個第一集我仍把咖啡店之一夜放在首篇，來紀念我劇曲創作生活的發軔，因為牠事實上是比較能介紹我自己的「出世作」。

這個作品，在這個集子裏，如前所說，是經過重大的刪削的。牠的創作年代是十二年前的一九二〇年，我不能說我這個十二年間有多大的進步，但至少用語是比以前普通一點了，技巧是比以前熟練周到一點了。這當然並非我忽然比十二年前聰明了，而是時代的巨輪在我的生活程途上劃下的痕跡」（註六十九）

又在第二集的自序裏，田漢有關於獲虎之夜的話：

「這一個劇本是在一九二一年我剛回國的那年寫的。那時我們家住在哈同路民厚北里，我和老郭們雖然同居民厚里，却以很小的個人間的意見離開了創造社獨自幹一個南國半月刊，這篇作品就發表在牠的第二期，但不曾登完而南國半月刊已停，後來直到出咖啡店之一夜（中華出版戲曲集）纔正式發表。

這作品發表那年，似乎我們已在辦南國電影劇社，那年學校劇團演這個劇本的有十三處之多。而最成功的要算上海藝術大學學生在四川路青年會演的那一次，樸素的背景，和化妝舞台上息了一切近代的燈光，而代以柴火，對着那熊熊的火光每一個農民的面孔都生動起來，同時從魏福生的談易四聾子打虎到黃大傻的談在細雨天的晚上遙望蓮姊窗上的燈光，幾乎每一句話都給了觀衆甚大的銘感。直到現在我也覺得那回是我很得意的演出。後來以同一學校的學生，並且使用電影公司精緻的佈景，却因種種緣因遠沒有那次的效果。就是後來東西同文書院學生在日本人俱樂部演的時候，雖然效果不壞，而佈景燈光等等遠非作者本意。那次是同谷崎潤一郎氏去看的。我對谷崎氏發了許多牢騷，以爲若依作者自己的演出當有適然不同的舞台面和效果。但谷崎氏仍頗贊成這個劇本，改造社編現代支那號的時候，他曾推薦此篇，我因爲這中間對話太多，想大加刪削，纔換了一篇『午飯之前。』谷崎氏認爲很可惜。

我事實上有多少年也不曾重念過這個劇本了。到一九三二的現在再檢閱一過，覺得不必十分改動也可以的還算這一篇。因爲儘管有幼稚的感傷的地方，而純樸的青春時代的影像還可以從這作品中追尋出來，這就是使人難捨的地方了。並且這作品在題目上也接觸了婚姻與階級這一社會問題，一個浮浪兒童愛上了一個富農的女兒，在當時必然地會產生這種悲劇，在現在我們不免有些不滿的是這浮浪兒童就那麼自殺了，連姑娘是那麼父權底下宛轉哀啼着，不曾暗示半點光明，這樣的戲劇如同這樣的事實一樣，在……現在是不可能的。這裏打着從一九二一——一九三二這十一年間時代進展的痕跡。

1199 B 25

又作中的黃大傻的原型是十數年前每到新年在我們鄰近唱春的羅大傻，多年不曾還過故鄉，恐怕他也早在什過廟的戲台底下死了罷。」（註七十）

獲虎之夜是本集裏最優秀的一個劇本；在題材的選擇，在材料的處理，在個性的描寫，在對話，在預期的舞台空氣與效果，沒有一樣不是令人滿意的。有些人以為田漢善於寫感傷的富有詩意的悲劇，而不知道他底寫實的手法，也是很結實的——像表現在獲虎之夜這齣戲裏面的——

葉紹鈞的展覽會，我最近複讀了一遍，仍然能使得我感動；也許我們都受過封建的頑固的成見底冷落與打擊罷——在現代的中國，我們常常得和人家打着架去貢獻給他們一點好東西的——這個劇本中幾個敎員，寫得眞是太熱誠了太眞實了。

凡是一個好的劇本，須能滿足兩重要求：可讀與可演。這裏幾個文人底劇本，不但文詞優美，而且都是可以演得動人的。長篇的或詩化的對話，以及同時劇烈的身體動作的缺少，都不會使得表演沉悶的，如果有一個眞正理解劇本而富於方法的排演者的話——否則伊士奇或莎士比亞的戲永遠不會搬上舞台了。

八

從事戲劇，比較從事別的文藝，似乎更加難些。戲劇者必須有豐富的生活經驗，健全的人生哲學，充分的處理文字工具的能力，這和詩人小說家是一樣的。可是詩人小說家們在把他們的作品寫落在紙上的時候，他們底藝術創

作的工作，可算已是完畢，但在戲劇者他纔祇做得三份之一呢。他還得把這個劇本搬上舞台；他便不能沒有處理舞台的能力——適當地運用佈景光影那裝道具化裝等等物事。他又得把這個劇本付託幾個演員將裏面所描寫的人生，藝術地「活化」他便不能沒有應付社會的能力——否則聚集幾個脾氣才能都不相等的人在一處，要他們各盡其長已是很難，更不必說能夠互助合作，把劇本的意義統一地傳達給觀衆了。嚴格地講起來，批評一個劇本，應當根據台上的表演，不應當根據紙上的文字；因為一個劇本必須在舞台上實現之後，纔能算是完整的藝術作品的。但是不幸的很，舞台上的成績是沒有法子保留的；在上演時所給與觀衆的印象無論如何深刻，等到日子久了，漸漸地總會是磨滅了的；反而不如那寫在紙上的東西能夠傳之久遠。同時，一個實踐的戲劇者所有的好處，也決不是那些沒有看見過他的舞台工作而僅僅閱讀他的劇本的人，所能完全曉得的。俄國的名導演者司丹尼斯拉夫斯基不是說過麼，「他的玩意兒，僅僅為同時人而存在；人亡而其藝術亦隨之而亡！」

現在要講歐陽予倩和洪深兩個實踐的戲劇者了。他們在寫劇方面固然努力，但他們更大的貢獻，是在演劇排劇方面。

歐陽予倩是湖南瀏陽人，幼年留學日本，在民國前五六年，即在東京參加春柳社表演新劇。他在自我演戲以來一部自傳裏說起當時的情形：

「有一天聽說青年會開甚麼賑災遊藝會，我和幾個同學去玩，末了一個節目是茶花女共兩幕。那演亞猛的是學政治的唐肯君（常州人）；演亞猛父親的美術學校西洋畫科的曾延年君（曾君字孝谷，號存吳，成都

人，詩文字畫都有可觀，目下還在成都辦市政報）飾配唐的姓孫，北平人，是個很漂亮而英文說得很流麗的小影子，至於那飾茶花女的，是早年在西湖師範學校教授美術和音樂的先生，以後在C寺出家的弘一大師。大師天津人，姓李名岸，又名哀，號叔同，小字息霜，他和曾君是好朋友，又是同學。關於他的事且按下不表，只就茶花女而言，他的扮相並不好，他的聲音也不甚美，表情動作也難免生硬些。他本來留着鬍子的，那天還有王正廷君因為他犧牲了鬍子，特意在台上報告給大衆知道。我還記得他那天穿的是一件粉紅的西裝。

那一次評判最好的是曾孝谷，他住在北平多年，會唱些京二簧，舊戲當然看得多，日本的新派戲他算接近得最早。他和新派名優藤澤淺二郎是朋友，這回的茶花女，藤澤君還到場指導的。

這一回的表演可說是中國人演話劇最初的一次。我當時所受的刺激最深。我在北平時本曾讀過茶花女的譯本，這戲雖然祗演亞猛的父去訪馬克和馬克臨終的兩幕，內容曲折，我非常的明白。當時我很驚奇，戲劇原來有這樣一個辦法！可是我心裏想倘若叫我去演那女角，必然不會輸給那位李先生。我又想他們都是大學和專門學校的學生，他們演戲受人家的歡迎，我又何嘗不能演？於是我很想接近那班演戲的人，我向人打聽，才知道他們有個社，名叫春柳：……

春柳第二次又要公演了。第二次的試演頗引起許多人的興趣，社員也一天一天的多起來——日本學生，印度學生，有好幾個加入的。其餘還有些，現在都不記得了。中堅分子當然首推曾李，重要的演員有李文權，莊雲石，黃二難諸君。李文權字濤痕，宛平人，他那時正當商業學校的中文教員。黃二難在美術學校習洋畫。莊雲石是

遊歷官，在法政速成班讀書。他嗜好音樂，吹彈打唱雖不徹底，可是樣樣都會，我的梅花三弄是他教的。他那時住在聽濤館：我和伯喬抗白常常去頑，他那裏每日高朋滿座，管絃雜沓，春柳第二次公演就借他那裏排戲的。

第一次演的黑奴籲天錄，角色的分配，大體如左：

喬治　莊雲石

其妻　曾孝谷（他還飾過另一男角名字忘了）

海留——奴商——李濤痕

海雷　黃二難

愛米柳夫人　李息霜

小海雷　歐陽予倩

我除了小海雷之外，還扮過一個舞隊裏的舞女。我們一共同舞的四個人一般兒高，不相上下的年紀，穿的是一色的淺緋衣，頭上披着頭髮，舞得也頗爲整齊。現在這些舞作都不知道那裏去了！……這是新派戲第二次的表演，是我頭一次的登台。歡喜高興自不用說。……黑奴籲天錄當然含着很深的民族的意義。戲本是曾孝谷編的，共分五幕呢，不記得還是七幕，——好像是七幕。其中舞會一幕，各人最多，日本那樣寬闊的舞台都坐滿了：日本人也有，印度人也有，朝鮮人也有，各國的裝束都照原樣裝扮起來，真是熱鬧；不過於戲的本身是毫無關係，而且跳舞用的音樂，彈的是中國調子，在當時確是當一種特色。留學生忽然聽見中樂合奏，不管在戲裏調和不

調和，總是很興奮的。

平心而論，黑奴籲天錄這齣戲，雖有少數演員由着自己出些格外的花樣，大體算不錯：第一，台詞是句句按照劇本的，至於編製形式，當然取材於當時的日本新派戲，多少帶着些志士劇的色彩。在明治維新的時候，許多志士借戲劇以爲宣傳之資，所謂浪人芝居（戲）即是此類。在那個時期，我們模仿這種戲劇，是當然的事；以後上海流行的文明新戲，確是發源於此。」（註七十二）

後來他又學會了唱京戲的青衣，做過許多年的「職業俳優」，創造出若干種描寫新題材的舊戲，改善了舊戲底表演和裝飾的方法，並且引進舞蹈與新的音樂等等。他到現在還在導演話劇和電影，是舞台生活最富，努力最久的一個人了。他寫過一篇戲劇改革之理論與實際，裏面說：

「目下中國的舊戲劇舊的過去了，新的沒有生，許多的戲劇家爲順應觀衆起見，的確天天在變，時時刻刻在變，變好變壞多半是不負責任的。若是負起責任來說話，我們非認定一條正當的路不可。怎麼去認定這正當的路？

一、要打破因襲的觀念，

二、要擴大研究的範圍。

因習的觀念怎樣去打破？第一要有納入正軌的藝術論和戲劇論。理論是事實之母，我們應當綜合世界共同信仰的各種戲劇論來作我們研究的標準，將中國從來對於戲劇的種種誤解一齊推翻。最緊要的是認定戲

劇是藝術，不是淺薄的娛樂。我們要從戲劇裏面認識人生，要使觀衆出了劇場，在精神上有所獲得，不僅是拿戲劇作一時的宣傳的工具就算滿足。我們要本着這個宗旨澈底作一革新運動，不是只在書房裏讀幾本劇本，或者偶然登一兩次台出出風頭博一兩聲喝彩就算完事。我們是過渡時代的人，光榮儘管讓諸後之來者，辛苦我們儘管拚着受去。我們應當虛心接受世界的理想，決不故步自封的守着一隅的偏見，所以要擴大研究的範圍。中國歷來的戲曲家，提筆的只顧到文詞，想唱的只顧到片面的腔調，尤其甚麼派甚麼派害人不淺。王國維研究一世只講的是曲詞的變遷，吳瞿庵所研究的是牆曲的規律，都不是從戲劇的立場來討論的。目下我以爲應當拿戲劇的尺，把中國的戲劇從新量一量，估一估價，中國的戲劇，有特殊的形式，用那種形式所能表現人生的能够到甚麼程度，我們應當拿一種實驗來證明一下。我們當然不以一己的好惡或是習慣上的便利來發揮其好古性，也決不僅因爲愛新性的衝動就武斷的抹煞一切。請就研究所得，提出來大家討論一下。

中國戲是歌舞劇，我們應當承認，改造中國戲劇是歌劇革新運動。至於話劇是另外一件事，要分開來講，不能與中國舊劇混爲一談。（註七十二）

又說：

「我們的戲劇運動當然歌劇與話劇並重。就歌劇而言，最危險的是拿上海新本戲作標準。這不用說，是人人不以爲然的。拿北平的新劇作標準，却有一班智識階級表示贊同。兩者同樣的錯誤。有人便問：然則拿舊皮黃戲作標準嗎？不，皮黃戲的好處，我們當然不可埋沒，我們現在所要改革的也就是這皮黃戲，廣東戲和皮黃戲本

是一個東西，當然一齊打算。我們所要建設的，是中國新歌劇，不過就目下而論，想拿皮黃戲來加以改造。」他覺得改造皮黃，最重要的是在作劇方面——「劇本應當有美的具體化的情緒，有適時代的中心思想，有詩的文詞，劇的行爲，有鮮明的性格，有表現的技巧；須求整個的完成，不取片段的齊整。」此外對於舊戲的音樂，舊戲中的誇張動作，舊戲的舞台裝置，與舊戲中的化妝與服飾等，都提出極具體的改革意見。關於話劇，他又說：

「論話劇的將來，必先談談話劇與文明新戲——廣東謂之白話戲——的分別。（一）文明戲沒有劇本，話劇是有完全劇本；（二）文明戲卽令有劇本也是照舊戲或傳奇的方法來組織，專以敷衍情節爲主，話劇是根據戲劇的原則，用分析的技巧，表現具體的情緒，進展整個的行爲；（三）文明戲雖有許多不近人情的地方，亦能描寫現實，但是文明戲的寫實，不過眞茶眞喘水上台，眞燒紙錠哭親夫之類，話劇的寫實是用銳敏的觀察，齊整的排列，精當的對話，顯出作者的中心思想，描寫的是社會某種生活人物的某種性格，時代的某種精神；（四）文明戲多以低等滑稽，迎合低級社會之心理，話劇是拿嚴格的批評態度，站在社會前面，代表民衆的呼聲；（五）文明戲以淺薄的教訓將就觀客，話劇是以藝術的精神領導觀衆。

我們所希望完成的話劇，絕對不是文明新戲。

歐洲的戲劇有許多的派別，從古典主義以至於表現主義，各有各的一種精神。我們對於這許多派別，應當持怎麼一種態度？却是一個問題。據我的意見，以爲現在應當注重寫實主義……寫實主義戲曲的對社會是直接的，革命的中國用不着藏頭露尾虛與委蛇的說話，應當痛痛快快處理一下社會的各種問題——寫實主義

簡單的解釋就是鏡中看影般的如實描寫。不過這也不限於存形，何嘗不可以存神？尤以神形並存方爲上乘。藝的寫實當然不能忽略，所以不妨拿寫實兩個字廣義的解釋一下。譬如三一律第四堵牆之類本來無遵守的必要，描寫的技巧也不是一定要畫着格子走方步的。演機織工而用酸菜與乎那種應有盡有的舞台佈置都未免太蠢。又譬如兩片灰布並垂，就算門算窗戶，戲裏要用桌子就放個桌子，要椅子就佈置把椅子，不是客室就一定要擺全堂酸枝，掛全堂字畫，臥室必定要連床几痰盂便器字畫鐘錶氈毯被褥，弄得巨細無遺才算寫實。佈景如此，表演法也就可以推想而知了。甚麼方法妥就大胆盡量的採用，不必拘泥。」

洪深是江蘇武進人，民國五年清華畢業，送美留學。他也是從小就喜歡戲劇的。他在戲劇的人生裏，說起他在美國學習戲劇的情形：

「哈佛大學裏教授戲劇的是倍克先生；我到哈佛的那年，他已經在哈佛教了二十多年了。他的學生在戲劇界裏有成就的不知有多少，歐尼爾就是其中之一。他教的『戲劇編撰』學程號數爲英文第四十七，乃是全國聞名的。每年美國各地的大學畢業生，教員，新聞記者，小說作家等等，想來哈佛讀『英文四十七』的，平均在三百左右；但他祇收取十一人，最多十四人；從來不肯通融多收的。他也不取上課的形式，祇圍着圓桌坐談，反復討論辯難而已。他的考錄學生的方法，便是叫他們每人投寄一部創作多幕劇一部創作獨幕劇；由他親自閱讀，從作品裏鑑別出那作者是否暗示着天才，可以從事戲劇，是否來讀他的課程可以獲得益處。在三百人當中祇取十一人，自然是極難中選的了，所以在哈佛，能够有資格讀『英文四十七』，即算是一種榮譽。我那年投寄的，

一部便是『爲之有室』一部是描寫歐戰火線後情形的獨幕劇喚做『回去』The Return 的。總算被錄取了，我眞是喜歡到了不得。『英文四十七』又附設一個實驗劇場，簡稱『四七工場』在這裏，作者可以將他所寫的戲實際上演，而觀察那觀衆所發生的反應，再將劇本加以修改。在這裏，畫佈景圖樣的，釘佈景木架的，塗刷佈景的，搬裝佈景的，裝接電綫的，調排燈光的，縫製服裝的，配備道具的，提示的，表演的，（除了女演員，須往外面去請，因爲哈佛至今還不是男女同校。）無一不是自己人充任。在這裏，劇作者不但看見他的劇本上演的經過，並且也明白了舞台的物質設備是怎樣地限制了劇本。我的排戲和管理後台的技術，就是在『四七工場』跟着倍克教授學的。……我雖極喜登台，但關於表演的藝術，已往並不曾受過嚴格的訓練；尤其在發音方面。每遇情感熱烈慷慨激奮的時候，便覺得聲音脆弱，不能應付裕如。波士頓本是文化中心；音樂，藝術，表演等學校很多，而訓練發音最有成績的，當推坎雷 S.S.Curry 博士所主辦的『波士頓表演學校。』他那時已有九十餘歲，久已退老，由他的夫人代任校長，而她也有六十多歲了。校中本也有詩歌文學音樂藝術等的初步功課，但我因爲在其他學校都已過，便不再復讀，祗專習訓練發音的三門必要功課，爲發音練習，表演練習，與跳舞（根本的步法，並不是交際舞。）我先決定不會曉得訓練發音，先須訓練身體；而跳舞乃是訓練表演的根本。因爲凡是發音優美的，身體須是繼續在自然狀態之中；倘有一筋一肌拘束緊張，喉音便容易疲倦而嘶啞；跳舞是使得全身各部寬弛活動的。又表演時坐有坐法，立有立法，行有行法，跳舞是指導一切動作有節奏，圓曲而美觀的。……波士頓還有一個職業的小劇場名爲 Copley Square Theater，兩個星期換一次劇目，是一羣英國藝人舉辦的；專

演英國名劇，如蕭伯納品耐羅等的作品；那裏也附設一個『戲院學校』School of Theater 恰巧那半年倍克教授因事赴歐洲，我便改人這裏來學習，不但戲劇的一切，並且那戲院營業和管理方面的一切。這裏是和愛美團體不同了；什麼事用不着慌張就可以做成；排演也省力；後台佈置調度，不但迅速而且經濟；但是許多物事，到底不如愛美劇團那樣考究與頂眞了。在這裏，從來不讀書，從來不上課，從來沒有人來教導你；你祇張大眼睛看人家怎樣做，你自己也動手做而已。在職業的戲劇團體裏，你從來不學習，你是偷習的。在這裏從屋頂的儲藏室，到地底下的盥洗室，我都停留過數天至數星期。前台的事，如排節目，登廣告，發宣傳稿，預售座位，結算票價，招待領座，打掃淸潔，收存衣帽，甚至盥洗室裏掌管毛巾肥皂，我都親自做過。後台當然更是不必說了；有空就去望着他們做這個，做那個」（註七十三）

民國十年他在美國寫了封信給戲劇雜誌，結果是得到汪仲賢一封回信；他們兩個人成了朋友：

「洪深先生：

接到先生寄給『戲劇雜誌』的信，我快活極了！急忙購了幾冊殘缺的『留美學生季報』，把大著細讀了幾遍，佩服之至！國內自新文化盛行以來，談戲劇的人雖然很多，可是大半是紙上談兵，想跳上舞台去實行的人很少，而肯把戲劇當作專門學去研究的人更其沒有。今 先生竟能遠涉重洋，到國外去專攻戲劇，這眞是中國破天荒第一人了，實在教人敬仰之至！中國戲劇已墮落到不可收拾的地步，我們集了三五同志要想挽救於萬一，無奈力量太弱，雖曾試演幾種較高的劇本，因爲觀衆的程度太低，屢遭失敗。我們發行這戲劇雜誌，一則是鼓

吹新劇想造成一個高尚的觀劇階級；二則是借此做一個研究戲劇的公開機關。怎奈現在國內既無眞的新劇演給人看，所談的西洋劇在國人看來俱是些空中樓閣，不覺得有何需要，所以出版了幾期，社會對之頗爲冷淡，銷路不敵一切談西皮二簧與登梅蘭芳照片的小冊子遠甚！我們既不願去求教資本家，又不願做任何劇場的機關報，（我雖每日在新舞台演戲，然而對於我自己演的『不願演而迫於生計不得不演的』下等戲，也是一樣的攻擊。）半年損失雖然無幾，但是在我們已筋疲力盡了。雜誌的命運雖不可知，我卻極希望不失卻這位專麼研究戲劇的眞同志。先生能否允我做一個朋友，以後常常作友誼的通信指教我一切？我對於戲劇雖沒有什麼研究，然在中國舞台上混了十多年，對於觀衆的心理和國內關於戲劇界的一切情形，尚能亂道一二。先生他年如學成歸國，將來欲在劇界活動，我或能效些微力。先生如有宏文而願公諸國人者，則萬一戲劇雜誌無力續刊，我當介紹國內最有價值的日刊兩種（北京晨報，上海時事新報）給先生發表議論，並能以最優等的稿費酬尊著，謹祝

藝術的愉快！

仲賢汪優遊上　九月十日

回信請寄上海九畝地新舞台。（註十四）

洪深在十一年的春間回國的，那年的冬間，他寫成了趙閻王。關於寫這齣戲的經過，他在屬於一個時代的戲劇裏說：

「記得六年以前的春天，在第一次奉直戰爭後，我上北方去在火車裏聽得兵士談說吳佩孚戰勝的軍隊，將長辛店陣線上，受有微傷而不礙性命的奉軍，多數活埋了。因爲奉軍身邊，都有幾十塊錢，吳軍很窮，不活埋，不

能奪取奉軍的錢。我當時聽了，情感上起了極大的衝動，好幾天不能自然。後來慢慢的聯想到北方軍閥和兵士一切的罪惡。慢慢的對於受虐害的民衆發生無量的同情。慢慢的對那作惡的兵士，也會發生同情了。但我祗是一個從事戲劇的人，別無能力。所以祗得費了幾個月的工夫，在那年冬間，完成了趙閻王這部劇本。」（註七十五）在次年二月的申報裏，有一節鼓吹裁兵之新戲開演在即的新聞：

「洪深君返國後，雖側身商界，但仍糾合同志，組織戲劇改進社，洪君之銳意求精不遺餘力者，實具有使我國戲劇得以改進之熱望。現洪君將其回國後所編之趙閻王一劇，定下星期晚假笑舞台排演，並請該台著名演員李天然李悲世秦哈哈等合演，此劇主旨係欲鼓吹我國裁兵，故劇情辭語與恆常之愛國劇不同，且洪君自允登台獻演，尤屬可喜云。（註七十六）

趙閻王原不是什麼「鼓吹裁兵之新戲，」而戲劇改進社也根本沒有這個團體。所有租笑舞台置佈景邀李悲世等參加表演，都是由洪深個人出資的；「裁兵」「改進」云云，據說是笑舞台方面寫廣告與宣傳的人代擬的。這次表演的結果，對大多數觀衆是失敗的。二月八日的晶報說：「前夜實演時，觀者頗不明瞭，甚至有謂此人係有精神病者。」但也有看了之後，覺得有點好處的。李志仁在時事新報的青光欄裏寫：

「洪深先生所飾的趙閻王，在第一幕裏，尚不能充分的表出一個忠良兵士的性格，一切動作都很妥當，惟有兩隻手做來尚不自然。他常緊握着兩拳，可是仍不能表出像趙閻王這樣的一個兵士的剛强氣魄。在以後幾幕，作者利用趙閻王靈肉交戰所起的模糊的神志，來表示他以前種種的回憶，並懺悔他以前做兵士時候所做

的非人的行爲像第三幕他用擬人的方法向空對話，表出戰爭時兵士的苦況；在第五幕裏，更兼用擬物的方法，表明兵士於戰爭時奸淫殺掠的情形，人民遭刼的苦況，洪深先生都能曲曲折折地細膩地體貼出來，更兼着那血淚化的對話，哀訴，一字一語，都直打入人家心坎。」（註七十七）

不久，洪深便經歐陽予倩的介紹，加入戲劇協社了。予倩在劇本彙刊一集的序文裏說起這件事：

「戲劇協社最初爲中華職業學校一部份學生所組織，因演員不敷，遂聯合校外同志相與共事。當時任重要角色者如谷應陳李諸君皆非校友，演劇之天才本不多見，求其勝任亦費物色。職業學校諸君深知藝術之重要，不以校中消遣爲滿足，然不能分其勤學之力以從事，故任有人能事之者，其屬望甚遠，其意至善，而戲劇協社發達於此基焉。予倩以癸亥初秋，由汪君仲賢介紹進社，未幾即約洪深君一同加入。凡吾社友莫不知洪君，洪君亦深信吾社友，洪君入社之第一日，谷君劍塵即以其排演主任一席囑洪君，洪君毅然不辭，且約曰：諸君以是命不佞者，於排演時當嚴守其紀律，有不慊於不佞之主張者，畢事而後斟酌之。蓋凡對於排演主任者應如是也。僉曰：然！自洪君入社，實行男女合演，計所排演者爲終身大事，潑婦，好兒子，少奶奶的扇子，共四劇。自演少奶奶的扇子後，新劇男女合演之必要，漸能爲人所信，而吾社之試驗亦有相當之成績。蓋以爲當行，則行之不疑；以爲能任，則任之不疑；知其可信，則信之不疑，各竭其才，始終以之，吾輩之責也。凡茲遇合，殊非偶然，積之累之，前程何限。惟一秋之獲，勞以經年；名山深曲，必窮躋攀。若謂荒漠難耕，崎嶇窘步，怯者所以自阻，非吾社之志也。茲同人將以少奶奶的扇子，好兒子，潑婦三篇付梓爲單行本，非曰行世，用紀社事之行程而已。囑弁數言，略述其梗概如此。」（註

七十八)

戲劇協社的所以能够在那時獲得很大的成功，當然是由於肯下苦工排演。十三年二月的申報裏有觀戲劇社演「好兒子」一述評一文，裏面說：

「第一夕排演時，因劇員對脚本極生，故不能充分演出，僅將阿媽購菜起至丁氏回家止，加以訓練，並整理起立站立之地位，劇員劇詞，聲浪高低緩急，悉由洪君指導，甚有一句話，練至十數次者，其他若一舉手，一踏步，一轉身，亦俱有一定之程序，排演畢，洪君與諸劇員已額汗涔涔矣。余於是微語同伴S—女士，戲劇果應如是排演耶，夫若是劇員不亦太苦，S—女士笑答曰，中國今日之戲劇，是無藝術之戲劇，是失敗的戲劇，戲劇何以無藝術，戲劇何以至失敗，則均蹈不排演之病耳，烏合之衆，不足以敵久練之軍，今日白話劇之不敵京劇，其故一在有訓練的，一在絕對的無訓練，尖團字音，必須咬正，歌曲台步，必須純熟，一劇之成，良非易易，故近日提倡愛美劇者，盛倡「以習京劇所下之工夫，用之於練白話劇」之議，戲劇協社，不過係實行是議之一耳。但余對S—女士之論調，不無懷疑，蓋如是排演，毋乃太滯，卽以時間精力論，亦不經濟，該社男女演員雖能服從排演者之命令，俯仰由人，但動作僵硬，念詞亦幾如鸚鵡弄舌，不堪入耳，余頗爲之失望，深自引責，以爲戲劇協社苟服膺此種排演，敢斷定將來必無好戲可觀，良不若吾校開紀念會時，絕對未加排演之戲劇，尙活潑而含有生氣焉，該社之克享盛名，其殆道塗聽說，不足深信乎，於是昔日之信仰，一變而爲冷靜嗤笑之態度矣，二日後，S—女士又以柬招余往，至則見劇員不僅動作表情，已無生硬牽強之弊，且已出神入化，純熟異常，一啓齒，一發音，處處含有美感，且有餘味，將能劇

情曲曲傳出，顯者顯，隱者現，絕無過火及矯揉造作之弊，極自然之妙，如應雲衛君勸友代銷假幣神情，及谷劍塵君念「……硝酸……毒藥」及「唉……慚愧……慚愧」發音之沈痛，確能賺人眼淚不少，據S女士云，谷君『硝酸毒藥』四字，每夕由洪君糾正並認眞練習，日必數回，頗下苦工，於是余又一變觀念，以爲戲劇果非若是排演不可，非若是排演，劇必無系統而不能成名劇，爲祝戲劇協社諸演員秉其熱誠努力前進。」（註七十九）

這固然是不錯，但事實上協社的成功，還有更大的幾個原由：（一）組織的合理，他們是採用委員制的，一切事情都是公開討論，衆意決定了纔進行的；（二）責任的平均，每個社員都有一定的職務，各人在自己的範圍內努力；（三）勞作的精神，凡是製佈景搬道具裝電燈等平常依賴木匠工友們做的，現在都自己做；（四）生活的刻苦，社中的基金，是每人五元十元這樣募集的，總共祇有二百餘元，大部用在造佈景印特刊上面，社員們絕不妄用一個錢，必要時預備一點飯食點心，也是十分簡陋；而最重要的是：（五）社員間的感情融洽，舊社員如歐陽予倩汪仲賢谷劍塵王梨雲應雲衛陳憲謨錢劍秋王毓涓等對洪深完全信任，允許他充分地使展他底才能——那國內戲劇界久已感覺到須要向西洋做習的改譯外國劇的技術，表演時動作與發音的技術，處理佈景光影大小道具的技術，化裝與服裝的技術，甚至廣告宣傳的技術，到表演少奶奶的扇子的時候，都獲得了相當的滿意的實踐了。所以他們的成功，是整個「社」的成功，而不是洪深個人的成功。

在少奶奶的扇子底說明書上，協社印有一個短的啓事：「**諸君看了之後，如果覺得不滿意請告訴我們，如果覺得滿意，請告訴旁人。**」看過之後，**覺得滿意而告訴旁人，或是口頭，或在報紙上發表文字的，那時確有不少。就中有一**

個人，對於他們的表演，祇表示部分的滿意；他就是田漢。他寫了一封長信給洪深（註八十）指出幾個不妥的地方，洪深後來常常對人說，「人人都稱讚我的少奶奶的扇子，我雖然感激，但並不十分看重他們底意見；獨有田漢在那時寫信罵了我一頓，我倒覺得他真是我的知己。」洪深和田漢的友誼就在那時開始的。

那時洪深和田漢都住在靜安寺路民厚北里，而極少往來。田漢有給洪深的一封信說：

「洪深先生：

前者重觀『扇誤』，益增欽佩。同時欲貢其愚見之處，亦發見數端。本擬作一長評，庶事勞形，乃迄未果，殊悵然也。代銷券資，當欲奉上，以 兄演劇事忙，未敢驚動。欲趨寓面交，適忘號數。居同北里，咫扎往還，亦天下之趣事也。請順告號數，當於餘暇時奉訪。專此敬問 時安。弟田漢。」（註八十一）

那年秋間，田漢伴送他底病妻易漱瑜女士回湘養病，在南通又寄一信給洪深作臨別之贈言：

「洪深先生：

那晚承您賜訪，將得前談尚未盡意，本欲於第二星期偷暇奉訪；又擬如約赴貴社盛會；以家有病人，又爲生事所役，卒未如願，真是悵惘！隨復以內子病中思家甚切，因於上月下旬，搭船送之回湘，不想伊病未脫體，船出黃浦後，頗爲顛簸，因之心臟動悸，不能忍受，致不得不就近於南通上陸。抵此以來，延醫調治，差幸日就痊可；大約月底仍坐船回湘。此行本擬半月後仍歸海上，以時局影響，已變計鄉居半載，暫過過 Simple 的農民生活。在滬兩年，頗損健康。計劃中之長篇脚本，以事務過忙，始終未能實現。得此機會，一來可以養息；二來可以埋頭創作也。舊

友常熟屠伯，範常德王道源兩君皆有戲劇上的天才，且有不淺的素養；久擬爲賢者執介紹之勞，俾能攜手，爲將來劇壇的 Epoch-makin 改革運動。今既暫離滬上，諸兄不免有晚見之恨。但中國的事一切皆當以慢慢的着實的精神處之，且不必忙。上海於劇文學及舞台藝術，有眞知卓見的不多，而舊勢力，似是而非勢力，又特大。望兄莫誤於浮名，莫與舊勢力握手！否則成功之希望有限也！臨別贈言，順祝

奮鬥！

弟川漢　中秋夜。」（註八十二）

那時候協社已開始有「高興主義」的傾向，而洪深因試驗成功，也不免有點「過信自己」了——這待後來再說。

洪深所發表的文字，在理論方面的比較少。關於戲劇的時代性，他曾說：

「戲劇所搬演的，都是人事，戲劇的取材，就是人生，同別的藝術（如圖畫音樂）相比較，戲劇更是明顯地充分地描寫人生的藝術了。但是人生是流動的，進步的，變遷的，而不是固定的，刻版的，萬古不移的。一個時代有一個時代的精神與狀態，有特殊的思想人事與背景，所以除非作者偷懶，不曾親自去閱歷人生，觀察人生，了解人生，直接的記錄人生；而祇是人云亦云，抄襲了，偷取了，摹仿了別人的作品；僅僅寫出有技術而無意義的戲劇而外；凡一切有價值的戲劇，都是富於時代性的。換言之，戲劇必是一個時代的結晶，爲一個時代的情形環境所造成，是專對了這個時代而說話，也就是這個時代隱隱的一個小影，戲劇不能沒有時代性，因爲人生先是不能不分時代的。」（註八十三）

關於戲劇家的使命，他曾說：

「戲劇家負有重大的使命，就是將他觀察與閱歷人生的結果，採取有意義有關係的一片段，編成一節有趣味的故事，用日常人生的動作（不外乎衣食住）搬演出來，使觀衆看時受重大的激刺，欣然愉快，過後留有刻深的印象，幽然深思，於不知不覺中，增加了智慧，美化了情感，直接造成觀衆偉大的人格，間接使改善了人生，德國之歌德，那威之易卜生，現時英國的蕭伯訥，都能不辜負這個使命的。」（註八十四）

他在那一時期所發表的文字，大半是討論技術的，他指出劇本與小說編製方法的不同：

「劇本乃演在台上與人看的，說部乃印在紙上給人讀的，其編製方法，固應有異。

一，選材之不同：說部篇幅較長，自十數回至百十回，數十萬言不謂多，故選材不妨緊博。劇本即不論幕數，其台上實演期間，至多不宜過三小時，過久恐觀者精神疲倦，不能領略也。以每分鐘百八十字計算，（再速，決說不清楚）三小時約三萬二千字耳。譬如說部述一世祿之家，以驕奢而中落，則凡其婚喪之鋪張，飲博之豪縱，甚至一衣之製，一湯一味，均可曲曲寫來，為形容驕奢之好材料；而劇本為篇幅所限，祇能演其最切要之數端。劇本選材，須嚴簡，所謂在精而不在多也。

二，描摹之不同：讀說部之使，在其可隨吾意興而作輟也。妙趣環生，不妨掩卷瞑思。深奧難解，不妨開卷重讀。至於劇在台上，一瞬即過。既不能稍待片刻，容吾思索；尤不能複演一節，供吾研求。且不明前情，難解後文。一處節目含糊，全劇失去線索。故種種描摹，在說部可委婉隱諱者，在劇本必須鄭重出之，反復出之，務使觀衆之愚者不至茫然，疏者不至忽略。說部原宜輕敲側擊，劇本則須一刀見血。劇本之描摹須深刻，尤須顯著者也。

三，著者態度之不同：讀說部如遊名勝，著者乃吾鄉導，其所言說，吾本所樂聞，故可夾在書中發表意見，批評優劣。觀劇如交友，此事之是非，此人之賢愚，須吾自己從其言語舉止，思想感情中尋出。著者多口，便覺可厭；著者須坦白無私，持局外人態度。劇之佳者，觀衆恰如看見旁人一番閱歷，故而增見了自己見識，觸動了自己良心，豈但忘其爲看做戲，且不覺得曾受訓誨也。

四，一個讀者與一羣觀衆心理之不同：聚若干人成羣衆，其一人與衆人相異之處，凡個人教育習慣閱歷所養成的特性，至此極少發展之能力；而最易發展者，乃與衆相同之天性，即喜怒哀懼愛惡欲是也。讀者重理智，觀衆富感情。製劇以能感動人性情爲第一義，演時須使觀者哭笑愛恨，回家後再去想。說部不妨偏重於個人之氣味嗜好；劇本必須注意大衆所同之天性也。

五，說部可敘述者未必可演在台上：同爲一事，說部敘之無論若何詳盡，其情景仍須讀者由想像而得；若在台上扮做，一切情景乃觀衆目覩耳聞。向以爲平淡無奇者，今見其活形活現，向以爲缺少精彩者，今覺其情事逼真。於是乎說部中視爲故常不足重輕之事，演之台上則覺其忤目矣；說部中視爲無礙不必挑剔之言，入之劇中則覺其刺耳矣。惡人掌頰三十，讀說部者大可拍案稱快，而在台上鮮有不爲演員叫屈者矣。其他如惡疾，殘廢，流血，慘酷，狎褻，猥瑣等等，在說部中或尚可卒讀，在台上則斷難終視也。

六，說部容易著筆之處，劇本至爲費墨：先就其淺鮮者而言，則時間之支配也；近今流行之新劇，於此層最欠考究。譬如請醫，僕人方去，醫生即來，一若此醫早知此家有病，在門外恭候者然，何不近情理之甚也。此須在僕人既去

之後，醫生未來之前，加入情節，以便有往返之時間。即或言醫生近在比鄰，或竟言醫生先已在宅，然亦須用若干伏筆，決不能如說部簡單敘述之省事也。再則心理之解釋也：譬如寫一思想極舊之人，自居維新，蓋寫其思想舊不難，寫其自居維新亦不難，所難者，寫其自居維新之際，思想乃極舊也。或且欲莊反諧，寫成一世上無有之人也。又如寫一僕人，忠於其主，乃主者不諒，後遂叛主。蓋寫其忠，寫其叛，均不難；所難者寫其改節之經過，何以由忠而叛也。又如寫一妙齡女子，不喜一男友，相見時乃格外恭敬。蓋寫其恭敬不難，寫其不喜亦不難；所難者，寫其恭敬，正所以表示其不喜也。諸如此類，不可枚舉。凡此種曲折之心理，劇本中雖有說明之文，然此僅供演員及排演者之研究參考耳，觀衆固無從得而見之聞之。劇中解釋心理，必須藉台上之言語，動作；種種白描，純係間接的解釋，決不能如說部直捷聲明之省事也。

作說部與作劇本，雖同爲敷衍人情世故，闡發處世爲人之眞理，而其編製方法之不同，有如此者。今姑不論其孰難孰易，其不能以編說部之法編劇本，固已顯然無疑，美國之小說名家，其亦擅長劇本者，十不得一；亦猶我國之詩人，非盡能詞曲者也。」（註八十五）

他說明什麼纔是做戲：

「做戲恰是做自己的反對。做自己實是偷懶，試想人生的人事，變化萬千，演員不去努力於考查閱歷摹做學習，而妄欲將不完備的自己，去對付去應卯，將一個人代替人生，眞是把世界上的事，看得太容易了。做戲最高的境界，眞是胸羅萬象，凡人生一切的人事（行爲思想動作情感）不論是普遍的特別的，都集中在一個人的

身上；就是，樣樣曉得件件精明；除了受身體相貌的限制之外，都可以做得出做得到比較那『祇做自己』眞是差相得太遠了。凡是眞會做戲的，在戲台上或鏡頭前，不過做了三分之一。大部分的工作，是觀衆所看不見的，頭一個三分之一，是研究人事，譬如說，人在大怒的時候，眼睛是怎麼樣的；眉毛是怎麼樣的；面上筋肉是怎麼樣的；頭髮是怎麼樣的；鼻子動不動；嘴脣與牙齒是怎麼樣的；說話的聲音怎麼樣的；呼吸怎麼樣；兩隻手安放在那裏，還是伸着手掌，還是握着拳頭；身子怎麼樣的；兩腿是不是用足了力氣；走路又是怎麼樣的；種種身體在大怒的時候所起的變化，所有的形態，不但是自己的，一個人的，而普遍的，大多數人相同的；不但是平常人的，而有疾病的，有特別習慣的，有特別心理的；都經考查審定。所以結果是曉得了某一種情感，必定有某幾種根本的動作姿態，於不知不覺無可用力中，表示出這種情感。其餘尙有附帶的若干動作姿態，是偶然的，沒有根本關係的，不妨删除的，可以更改變換的。同時又能領悟了，某一種心境，至少可用好幾種不同的方法來表演；譬如人當大怒的時候，生理上心理上所起的變化雖則相同，但世界上決無兩個人同式同樣地發怒的；這是因爲程度層次各異，且有別種情感之攙入，而影響到附帶的動作了。這種人事，（怒不過一個例，人生尙有別種情感別種心理，）皆是做戲的人研究的材料，應當隨時隨地留心的了。

第二個三分之一，是揣摹角色；譬如走路，就有許多樣的走法，快步，慢步，大踏步走，急促小步走，挺胸突肚的走，彎腰曲背的走，跙路不前的走，橫衝直撞的走，東倒西歪的走，脚尖輕踮的走；更加之走的時候，頭眼身體手都有幫助，所以走路，可以走出無數的花樣來。但是在這一齣戲裏，這個特別的角色，在這個時期，處這種特別環境

之下，有這樣特別的心理，所要表示的，是這種特別的情感，結果祗有一種走法，是比較的合式，比較的美觀，比較的有力量。這在做戲的人，從他所曉得的走路方法中，選出一種來應用。——走路不過是舉的例，其他人事，均須適合於角色的身份與心理，這是對於特別一齣戲，特殊的工作了。所以等到第三個三分之一，在戲台上鏡頭前表演的時候，一切的姿態動作，雖不是刻版的固定的，然而有規則有理由，經過一番選擇而來，決不是貿貿然做做自己而已。老實說，白話劇與電影，何嘗無台步；不過這種台步，既不是千篇一律，在所有的戲都可以應用；亦不如京戲的簡單，規定了某種台步屬於某一類的角色，而成為老生的台步，花旦的台步；乃是按照需要，每齣戲須自起爐竈，獨立地尋覓出那適合於這個劇情與這個角色的台步。而且尋覓得了，決定認為適合可用之後，這個台步，亦成為固定的，不得任意更改的了。所以白話戲與影戲的表演，看上去是不經意的，而其實是十分經意的。看上去是不固定的，而其實事事是固定的。看上去做點日常人生慣有的事，大可「以意為之，」而其實非研究整理學習訓練不為功的。白話戲與影戲的難做，難在沒有像京戲一般，有一勞永逸的規矩；而每齣戲，每個角色，都成特別問題，須各個的設法，去解決應付；從繁複的人事中，尋出適合的格式來。」（註八十六）

× × × × ×

歐陽予倩的回家以後，是一部反映湖南鄉間「書香人家」的生活的喜劇；在那時候的中國，這樣輕鬆的喜劇，還算是首創呀。戲中這種不負責任的戀愛行為，無論在那一種社會裏，都是不對的；本可以成悲劇；但作者是從與自芳的觀點描寫的；她會這樣聰明地對付，觀眾們便不難相信劇本所暗示的自芳底勝利，所以成為一個喜劇了。這齣

戲，演得輕重稍有不合就會弄成一個崇揚舊道德護罵留學生的淺薄的東西。洪深的趙閻王第一幕頗有精彩——尤其是字句的凝練對話非常有力。第二幕以後，他借用了歐尼爾底瓊斯皇中的背景與事實——如在林子中轉圈，神經錯亂而見幻境，衆人擊鼓追趕等等——除了題材本身的意義外，別的無甚可觀。

九

民國十三年以後，環境很有利於戲劇創作：學校劇團、以及小市民組織的愛美劇團，一天天增多起來了，他們都須要那可以上演的劇本；而各地的書店，因爲有人購買戲劇單行本的原故，也肯刊印創作的劇集了。這裏，把幾個出集子的作家來說一說。

張聞天底靑春之夢和谷鳳田的蘭溪女士，都是以戀愛糾紛爲題材的，而兩個人底立場不一樣。前者代表小市民的戀愛至上主義，後者還沒有完全擺脫封建道德的觀念。

丁西林的壓迫和黃鵬基底刮臉之晨，都是反映那時北京的一種生活的。丁西林下筆恰到好處，作風極像英國的 A. A. Milne。他底寫實的輕鬆的壓迫，可算那時期的創作喜劇中的唯一傑作。刮臉之晨誇張過甚，僅可算是 Vaudeville台上的有效的趣劇而已。後者因恐本集的篇幅過多而抽出。

白薇底琳麗和向培良的暗嫩，都是充滿著熱情的作品，並且都帶一點「歇斯蒂利亞」——這類戲，非有極能幹的演員，是絕對演不了的——暗嫩比較地有力一點。兩部本都選入本集，但琳麗是商務印書館發行的單行本，爲

了沒有得到他們的允許，不便在這裏轉載，實在是件可惋惜的事。向培良寫有一册中國戲劇概評，內中雖不免有偏見，但頗值得一讀。

候曜底山河淚和濮舜卿底人間的樂園，可以代表那時期的學校劇——即是學生們寫了在學校裏演的戲劇——當然是脫不了「教師之面與書生之見」的；換一句話，就是說教的氣味太重，而事實太近於空想了。候濮前在東南大學同讀，後來結爲夫婦，彼此間影響很深，作風差不多是一樣的。這裏祇選了濮舜卿的一篇。

谷劍塵底冷飯和胡也頻底瓦匠之家，都是想用寫實的手法，去寫出那中下層社會的痛苦生活的。他們兩個人後來發展的方向完全不同；這裏兩部戲還祇是他們最初期的作品，多少是受了民國十四年以後「第一次著重文學底社會作用」的影響。

× × × × ×

民國十四年發生了兩件於中國戲劇運動有重大關係的事。一件是在戲劇底自己範圍之內的：北京美術專門學校添設戲劇系。熊佛西講這件事的原起：

「甲子夏，幸遇余君上沅趙君太侔於世界劇藝中心之紐約，得以互相切磋，彼此計劃，均願以畢生全力置諸劇藝，並抱建設中華國劇之宏願。次年夏，余趙二君歸國，適前美專有再活之消息。二君爲之奔走甚力，結果美專得以重生，除恢復原有之中西畫系外，並添設音樂戲劇各系，改名爲藝專。此爲我國社會視爲卑鄙不堪之戲劇，與國家教育機關發生關係之第一朝。」（註八十七）

戲劇系是趙太侔余上沅跟一多諸人負責創辦的。余上沅在那年的十一月有一封信給歐陽予倩，洪深，和汪仲賢：

「予倩，洪深，仲賢諸兄：

在上海蒙你們款待，十分感謝。別後已是好幾個月了，一封信也沒有寫給你們，未免太說不過去。我提起筆來不止一次了，每次都因意緒不佳又擱了下去。其實呢，也沒有別的原因，還是一句老話，——無善足述。

我一入國門就碰上五卅的慘案，這個打擊到如今還感覺得他的痛苦。爲了社會全體之不安寧，爲了一般人之苟且偷生的態度，我夢想過五年的「北京藝術劇院」及今還沒有成立的半點希望。我和太侔，一多，揣了無數的木鐸，結果依然是有心的無力，有力的無心；我的舊夢又翻成了新夢，實現之期，也不知在那一年了！爲戲劇藝術努力的朋友們！……唉，我又有什麽可說的話呢！

不得已而求其次，我們乘恢復美專的機會，商請教育部添設了音樂戲劇兩系。可是限於經費，目下仍是一籌莫展。劉司亭說予倩曾寄給他一篇大計畫書，我雖還沒有機會拜讀，但是任何計劃在目前都等於零是可以斷言的。社會的幫助難有希望，政府的幫助更難有希望。我們眞要作楚囚之對泣了！

我希望我們能再聚會一次，大家籌商一個辦法。洪深仲賢也許一時難離開上海，予倩上次當面應許過我，說明年二月上海合同滿了要來的。我恭恭敬敬的禱告，求這句話可以實現！

藝專戲劇系目下祗二十九名學生，大半都很誠懇，而且其中有三五個很有天才。我的意思明春再招一批學生，側重歌樂劇，請予倩來主持。這件事辦不辦得到，現看『學校當局』之熱心如何了。無論如何，我希望予倩

早些回我一個信，讓我好去提出建議。可亭旣與予倩相識，這事的成功是有幾分把握的。

洪深的近作能給我們排演否？我希望每有新作，我們可以在京滬同時實演這個優先權我是要請求的。慷慨的洪深，你不拒絕吧？

你們的劇本集子北京買不着了。能寄我一二十冊否？需費多少，自當奉趙。此頌

冬安。同志諸兄均此。

上沅。十一月十九日寄

自北京西單梯子胡同一號」（註八十八）

到了次年一月四日，他又有一封信給予倩：

「予倩先生：

來函收到，謝謝。你上北京來祇是遲早問題，不是肯否問題，這是我極高興的事。藝專經費支拙，半年快過去了，設備幾乎是一點沒有。學生呢，現在祇賸下二十名，而其中又有幾個沒有多大的希望。長此以往，前途眞不堪設想。

我同一多，太侔商議過好幾次；第一，我們非要學校先拿一筆欵購買舞台用燈不可；第二，我們須於春季始業招考插班生。（我們尤其要收女生；目下祇有女生三人，不够得很。學生人數加多之後，太侔，和我兩人是不够的，那時再請你加入，在學校方面才好講話；這是我的意思。月前我們且先商量你來北京的辦法，自然你每月非

有兩百元以上的收入，不够生活，那末我們大家來設法總要讓你可以生活。一多是藝專的教務長，太侔是我們戲劇系的主任，讓我來同他們磋商總以能叫你安心工作爲目的。可亭並未動搖，他那裏你也可以去一封信。我們雙方並進，必可成功。

現在學校已決定招考插班生了，分在北京上海兩處舉行；上海方面，決由學校專函請託你和洪深先生兩人代辦。除學校專備公函外，我再用私人資格請求你們二位幫忙，我相信你們是不會推辭的。你們慨諾之後，請立卽回我一封信，我們好趕辦各種招考手續。

招考地點請你立刻代覓，日期是陽曆二月十日左右。

立盼回玉。順頌

藝安。

弟余上沅一月四日。」（註八十九）

當時他們確是在十分困難之中進行的。余上沅在十五年中秋日寫給張嘉鑄的信裏說：

「誰知我同太侔，一多，剛剛跨入國門，便碰上五卅的慘案。六月一日那天，我們親眼看見地上的碧血。一個個哭喪着臉，慨慨失去了生氣，倒在床上，三個人沒有說一句話。在紐約的雄心，此刻已經受過一番挫折。朋友們說，『就在上海罷，北京去不得。』多謝洪深和予倩的好意，我們依然迷信北京是人文薈萃之區。多少可以做『國劇運動的中心。』『北京藝術劇院』的計畫，志摩，叔存，通伯，和『新月社』的朋友們都願意幫忙。我們商量，籌畫，接洽，辯論，結果總算不差，在藝專開辦了一個戲劇系。最初我們是想一方面培植劇院裏人材，一方面仍

然繼續開辦劇院。這兩層都是需要經濟的幫助的。研究化學沒有實驗室，還談什麼化學；研究戲劇沒有舞台，還談什麼戲劇？在這種不死不活的狀況之下，我們勉强支持了一年。」（註九十）

後來趙余聞等陸續離去，由熊佛西繼續主持；又過了幾年，終因辦理不善被政府解散停辦了。

趙太侔余上沅等從十五年夏間起在北京晨報的附刊上，辦了一個劇刊；提出他們「國劇運動」的主張。趙太侔在國劇一文裏說：

「凡一談到中國戲劇的改革問題，就有幾種分歧的意見，一派主張舊劇根本要不得，絕無改良的餘地，只可聽他自生自滅；還是拿話劇來代替他，或另外創造一種新劇，反覺直接了當些。一派主張話劇是販來的東西，決不能替代固有的藝術；就在觀衆方面，新劇也敵不過舊劇之受歡迎。主張保存舊劇的人，又有一部分主張改良，一部分主張保守本來面目。這些主張都有使人不敢同意的地方。

舊劇的價值自有它特出之點，是不能不承認的。它是不會消滅的。我們也希他繼續生存發達。不過舊劇在今日，已成了畸形的藝術，也是無可諱言的。舊劇是歌劇，而音樂却異常之單簡，崑劇曲牌雖多，而音調又一律非常之平衍。皮簧雖然抑揚比較大些，變化比較多些，自由些，然而腔調太有限，實不足以表達現代人生繁複的意境和情緒。舊劇之唱工，也非常特別，大部分總是以頭部作共鳴器，很少利用胸部的時候。皮簧尤甚。這等唱法，乍一聽見，給人一種刺衝不快之感。西方人之不能領略舊劇，這一層，鑼鼓的喧嘩，實在是最大的拒力，談舊劇改革音樂是當頭最大最難的一個問題。這件工作，不能不屬望於我們的將來的瓦格奈，不是開一個委員會，定出一

部計畫拿出來，就可以改革了的」（註九十一）

余上沅所主張的國劇，好像是一種超人生的藝術，他不以「利用藝術去糾正人心改善生活」爲然的。他在國劇運動的序文裏說：

「新文明運動期的黎明，易卜生給旗鼓喧闐的介紹到中國來了。固然，西洋戲劇的復興，最得力處仍是易卜生的介紹；可是在中國又迷入了歧途，我們祇見他在小處下手，卻不見他在大處着眼。中國戲劇界和西洋當初一樣，依然犯了一個畫在表面上的圈子。政治問題，家庭問題，職業問題，烟酒問題，各種問題，做了戲劇的目標；演說家，雄辯家，傳教家一個個跳上台去，讀他們的詞章，講他們的道德。藝術人生，因果倒置。他們不知道探討人心的深邃，表現生活的原力，卻要利用藝術去糾正人心，改善生活，結果是生活愈變愈複雜，戲劇愈變愈繁瑣；問題不存在了，戲劇也隨之而不存在。通性既失，這些戲劇便不成其爲藝術（本來它就不是藝術）。從好處方面說，即令有些作品也能媲美易卜生，這種運動，仍然是「易卜生運動」，決不是「國劇運動」。我們所希望的是愛爾蘭文藝復興運動中的辛額，決不是和辛額並先合後分的馬丁。目的錯誤，這是近來中國戲劇運動之失敗的第一個理由。

第二個理由，是不明方法。舊劇何嘗不可以保存，何嘗不應該整理，凡是古物都該保存，都該整理，都該和鐘鼎籍冊一律看待。可是在方法上面便不是三言兩語可以概括的了，還要有人竭平生之力去下死工夫的。至於新劇，一般人還不會完全脫去「文明戲」的習氣，劇本是劇本（有劇本已經是進步），演員是演員，布景是布

具，服裝是服裝，光影是光影；既不明各個部分的應用方法，更不明整個有機體的融合貫通。彼此齟齬，互相爭鬥，台上的空氣鬆懈，台下的空氣破裂，外國已有的成績又不肯去（其實是不能去）詳細的參考。這樣的吞蠅礦天窗，戲劇那有出頭的希望！

最後的一個理由，雖然不是最小的一個理由，或是除了人才缺乏之外，我們更缺乏經濟的幫助，戲劇和其他的藝術不同，不單是因為它獨具的困難為最大，也因為它比其他的藝術更會花錢。一座舞台要在設備上稍為整齊點就夠人躊躇的了。國家的經濟，個人的經濟，近年來是如何的枯窘，那裏去找這一筆「一朋錢」——我們既沒有莫斯科藝術劇院的熱歡商人，又沒有自讓一座都柏林亞貝劇院的黃脂嫚女士，更沒有傾囊相助百折不迴的巴黎自由劇院創辦人安多恩。

所以，不明白上述的三個理由，不解決上述的三種困難，要建設中國的國劇，依然是再四失敗，永遠不會成功。認清目的，研究方法，鞏固經濟這三件是國劇運動的第一步。至於將來得到的成績有幾分之幾是藝術，那要靠繼續的第二步努力了。」（註九十二）

余上沅是崇揚舊劇的；他在舊戲評價一文裏說：

「舊戲在純粹藝術上究竟得了多少成就，我們不能用數目去估定它。我們所敢斷定的，是它至少有做到純粹藝術的趨向。剛才提到的文人學士，多半又祇知推敲字句，每每忽略了全劇的主要精神，以致雖有珠玉，卻彼此不能呵成一氣，後來每況愈下，舊戲的全體遂大半不堪寓目；還可以叫人留戀的，剩下來祇有一鱗半爪了。

要求一齣戲在歌舞樂三方面都是盡善盡美，做到一件天衣無縫的有機整體，恐怕簡直是沒有。但因爲它還是有做到這一步的可能，所以我們終於承認了它高貴的價值」（註九十三）

他們這個國劇，是希望建築在舊劇上面的。余上沅又說：

「中國的戲劇，是完完全全和國畫彫刻以及書法一樣，他的舞台藝術，正可以和書法相比擬着，簡單一點說，中國全部的藝術，可以用下面幾個字來形容：——它是寫意的，非模擬的，形而外的，動力的，和有節奏的。如果一個人不曉得賞鑑中國的山水畫，靜物畫，他對於中國的戲劇，一定不能發生什麼反應。這兩種藝術的形式，是我們日常生活裏，所沒有的，它是非實在的，但確實它也都能够給我們以歡樂和靈感，因爲它的目的，不在於紀錄一段事蹟，攝取一個景象，它只是要表現一些日常生活中可有可無的現象……臉譜，台步，做工等等是不可缺少的，如果沒有這些東西，優伶的表演便也淡而無味了。西洋人研究中國舞台藝術，往往着眼於線條和色彩的「單純」「鮮明」和「野蠻」。他們却不知道東西的藝術，各有其異處，我們裝飾的線條單純，是因爲舞台全部的線條都是單純的，我們的色彩鮮明，是因爲舞台的照明太薄弱了。除了此種自然的要求之外，還有一個藝術理論上的根據，那就是「舞台趣味的中心是優伶」，爲要求觀客注意的集中，所以演員不得不打扮漂亮些。……關於建設國劇，各方面的意見，不一而足，有的人要想移植西洋的戲劇到中國的領土上來，有的人相信將來的國劇，要從現存的舊劇出發，但是我們覺得戲劇這種藝術，不論東西各國，都是從舞蹈和詩歌發展來的。這是已經根深蒂固的，所以近十年來舊劇儘管受着不斷的打擊，但毫無影響，雖則寫實主義，也曾光顧到我們

程式化的劇場，無何舊劇仍是屹立不動，縱使西方的戲劇，要想和我們苦戰，也休想成功的。一個國體的變換，固然容易，但藝術的興趣是逐漸培養成的，我們建設國劇要在「寫意的」和「寫實的」兩峯間，架起一座橋樑。——一種新的戲劇。……現在說到國劇的音樂方面，當今唯物主義時代，散文劇似乎很適於表演，但是戲劇基本的要素還是在於情感，它是一種濃厚美妙情緒的表現。遍觀整個的戲劇史，往往可以找得出來，一部愈完美的戲劇，它的音樂成分一定愈豐富，這個原則，世界各國都相同的，尤其是中國特別看重它，如果不讓現今的散文劇那樣過分發展，那樂劇將來一定有它的生機。我們之中，許多人都得承認，再過幾十年大部分的中國戲劇，將要變成介於散文詩歌之間的一種韻文的形式，同時那是很明顯的，優伶照韻律發音，自然不能實際的模倣人生，態度手勢以及面部的表情也都要一一與音樂聯拍，中國文學也已經改革了，新詩很可以表現人類的情調，經過優伶的藝術灌以良酒不難使它燦爛起來……。」（註九十四）

他們又曾爲舊劇底圖譜式的表演作辯護，俞宗杰在舊劇之圖畫的鑑賞一文裏說：

「舊劇中的脚色名稱繁多，命名也複雜，大致可分爲「生」，「旦」，「淨」，「末」，「丑」，「貼」，「副」，「外」，「雜」九種。各色命名之由來，前人解說很多，暫不細述，惟各色各有各的代表性。劇中人物，有了這種特徵性的脚色去表演，全劇的內容一如畫面上各色的調子，把各種情調分析出來，可以得到顯明的比較，若把所有各種脚色細細分別出來：按體質可有「文」「武」兩大別；按體性則有「生」「旦」兩大類；按性格可分「正」「邪」兩派；按年齡則有「老」「中」「小」之別；按地位則有正副之分。所以劇中各人物，先要把他

的「體質」「體性」「性格」「年齡」和「地位」等，統盤加以分析妥定，然後分配相當的脚色飾演，這可以說是一種分工制，用科學方法管理的。（？？——深加）

但是這幾種脚色能够圓滿地表演繁複的社會狀態變幻的人生情緒嗎？自然不成——。話要說回來，在這進化的世界上，事實儘可向繁複方面去演化，方法總要找簡明原理來應用的。我們現在推尊科學，就是他叫人們應用原理。所以我們應注意觀察，比較分類，在繁複紛亂的事實中，條理出頭緒來；就拿到這簡要的結果，再演化地應用去，故舊劇中各色的脚色雖有限，劇中應有的表演還不可泥守成規，必得要他的會心處發現他的天才與修養。各角色的表演，都有一定方式，以表示眞有身分與性格。種種的方式如「身段」「檯步」「容止」「火色」「男女老幼」須得經久的訓練。

各色所演的身段，一如畫面上的形體，全視質性與地位，而有種種不同的表現。飾生角要具壯美，旦角則重柔美，所以生角的身段要挺直方正，旦角的身段宜柔和委宛。又如淨之沈重，丑之輕滑，皆要表現一種特性的。他們表現社會上種種的人色，有一攏統的秘決，就是「辨八形」，把牠抄錄如下：

貴者　威容，正視，聲沉，步重。

富者　歡容，笑眼，彈指，聲緩。

貧者　病容，直眼，抱肩，流涕。

賤者　謅容，邪視，聳肩，行快。

痴者　呆容，吊眼，口張，搖頭。

瘋者　怒容，定眼，啼笑，亂行。

病者　倦容，淚眼，口喘，身顫。

醉者　困容，模眼，身軟，脚硬。

如上八種表演，是他們前輩先生所定原則，細別雖有不妥，大致尙能表現八種人的狀態。能够表演一個適如劇中人的事，這是很難的。譬如說逍遙津曹操的逼宮，下河東歐陽方的殺壽廷，曹操與歐陽方同是淨飾的表演兩個人的身段決不能一樣，前者是弱主下的奸雄，行的是犯上，後者是英主下的叛將，殺的是下屬，一個是有計的文豪，一個是無謀的武臣，粗看去動靜好像一樣，細察起來當有大別，所以表演到適如其分，當下過細磨工夫才能達到的。

辨八形之外，接着還有「分四狀」，這是表情，形容喜怒哀驚的，再抄牠如下：

喜者　搖頭爲要，俊眼，笑容，聲慵。

怒者　怒目爲要，皺鼻，挺胸，聲恨。

哀者　淚眼爲要，頓足，呆容，聲悲。

驚者　開口爲要，顏赤，身戰，聲竭。

這樣四種的表情，還嫌缺少些，應當增補其他情緒衝動的表現。可是舊劇中的表情，除容貌，眼色，手勢，步趨

及聲調以外，還有樂器的輔助，因此，聲調成為有音節的「歌曲，」步趨成為到場合節的「檯步，」手眼成為視動中規的「容止，」容貌成為象徵圖案的「臉譜」了。現在我們看他們的檯步容止，是同時與音樂歌曲協和節奏着某種表情的，這實離開眞實的人生遠了，確是遊戲的歌舞，目的在乎娛樂，要牠作為教育的工具，便是藝術意義的誤解。」（註九十五）

可是，這樣運動過一陣，並沒有什麼成績；因為戲劇是「純為娛樂的」這個見解，早已不為時代所許可的了。

兵變是余上沅在美國時代所寫的趣劇。姑老太太從複壁裏鑽出鑽入，本意是在諷刺；在趣劇裏這種的過分形容，是不妨的。

熊佛西是和陳大悲很接近的；他自己也說，他受了陳大悲不少「輔助。」他的寫劇的手法，到今天為止，還不能越出陳大悲的範圍——他也是一味地想刺激觀衆，但沒有大悲刺激得有力——而在理論方面，比陳大悲不知退步得多少了。他在戲劇與趣味一文中，說戲劇有趣味即是上品：

「戲劇的說法很多。有的說它是人生的表現。有的說它是教育的工具。又有人說它是純美的創造。近來還有人說它是無產階級意識的呼號。這些說法都有道理，只要它們的表現富於趣味。任何派別的劇本，只要其中蘊蓄着無窮的趣味，即是上品。因為戲劇是以觀衆為對象的藝術。無觀衆即無戲劇。無論你的劇本藝術是何等的高超或低微，假如離開了觀衆的趣味與欣賞力，其價值必等於零，等於無戲，等於有戲而無觀衆。……現在戲劇界有三派勢力：一曰歌劇，二曰話劇，三曰電影。以歌劇資格最老，話劇次之，電影則為近二十年的後起。這三派

勢力各有各的內容與形式，各有各的誹者與捧者。換句話說，各有各的趣味。愛歌劇者未必愛話劇，愛話劇者未必愛電影。我常說：『蘿蔔白菜，各有所愛；愛蘿蔔者未必愛白菜，愛白菜者未必愛蘿蔔。』當然亦有愛蘿蔔而兼愛白菜者，但此終屬少數。故任何派別的藝術，只要它能引起人的趣味，即能存於人類。此等富於趣味之藝術，雖用砲轟彈擊，亦不能倒，徒呼『打倒』口號，更是無益。」（註九十六）

又在單純主義一文裏說現在是「省金錢，省精力，省時間」的「經濟時代」（？——深加）我們要寫出「適應觀衆的經濟要求的戲劇」—

「藝術是時代的表現，是任何人不能否認的。什麼樣的主義適合現代，我們就應該先知道現代是怎麼樣的時代。現代究竟是怎麼樣的時代呢？科學家說是科學時代。政治家說是民治時代。實業家說是工業時代。銀行家說是金錢時代。這些說法固然都不錯，但我以爲最能概括現代精神與內容的莫如「經濟時代」。這裏所說的「經濟」不止是金錢，自然也包括我們的精力與時間。

瞧瞧現代的人，誰不求經濟？不但吃飯穿衣住房要經濟，工作與娛樂亦要經濟，事事物物，時時刻刻，無不求經濟；省金錢，省精力，省時間。看戲當然亦要經濟。……我們現在要研究的是戲劇藝術本身如何可以經濟？怎樣纔能適應觀衆的經濟要求？第一，劇本應該短。第二，佈景應該少更換。第三，劇中人物應該簡略。……莎士比亞的戲曲其所以不甚適合現代舞台的需要，並不是其中的思想落伍，實在是因爲換景太多，人物過繁（？？。）易卜生的劇本其所以能得現代觀衆的歡迎，一方面固然是因爲其中的寓意新穎，最緊要的還是他的技術的經

濟——情節精粹，背景簡略，人物單純。」（註九十七）

他非但是一個形式主義者，而且是曲解了形式主義；非但是曲解了形式主義，而且捏造了許多事實——易卜生所創造的人，比莎士比亞戲裏的人物更單純麼？熊佛西在美國留學的幾年 Walter Hampden 不正在演着莎士比亞底戲，而到處受人歡迎麼（見一九廿四至廿七年紐約時報的戲劇欄）！他這樣地信口開河，不是在不負責任的場所，而是在國立藝術學院的課堂上。戲劇與趣味是他所寫的教本寫劇原理的第二章，單純主義是第三章；熊佛西在這書的自序裏說：

「這部寫劇原理是五年來我在北平國立藝術學院戲劇系編劇班的講稿。現經我重新整理了一番。說來也慚愧，十三篇短而不像樣的文章居然費了我九牛二虎之力，花了我五六年的光陰，現在還要拿出來問世，眞是寒傖已極，可是話又說回來了，這部書雖淺薄，却是我國四千餘年來第一部關於戲劇原理的比較有系統的書。這，我很引以爲榮，引以爲豪。」（註九十八）

他在民國十一年雙十節的時候，態度還很謙和；商務印書館出版青春的悲哀，他那時自序說：

「這四個短劇是一九二〇到一九二二年我的嘗試，在實演的時候雖說是沒有失敗，但在描寫方面我自認——姑且不論別人的批評怎樣——是失敗了。現在把他們發表出來，並不是要誇譽我的作品，實想因我的失敗而激起海內士女對於戲劇的興趣，研究，討論，並多數同志的成功呵！因爲現在在中國編劇，很感到許多的困難：劇理深了，不適合觀衆的容納；過於淺陋呢，又失了戲劇本身的價値。」（註九十九）

但到了民國十六年十月，他已經自負為「中西戲藝兼通之專家。」人物好像會多了一個側面，而竟不是始終「單純」了，他的原文是講藝專怎樣迫切地邀他來校授課：

「及至去夏，余趙二君甚感教授缺乏，因在素不重視戲劇之中國，欲物色中西戲藝兼通之專家，誠非易事，故屢催區區急速歸來。吾允。」（註一百）

這和民國二十年天津大公報，在他底照相下面題「老佛爺」三個字，是一樣地「蘊蓄着無窮的趣味的！」

本集中的洋狀元，就是熊佛西寫的，這也代表一種作風，所以收在這裏。

× × × × ×

民國十四年中國最大的事件，是五卅慘案。

許多文人因為這次事變，態度都轉得更加積極了。郭沫若說：

「突然之間驚天動地地發生了去年的五卅慘案！那天我和全平、偶然要到南京路去。剛好走到浙江路口的時候，看見許多的人衆從對面湧來，市場都已混亂了。我們還不知道是怎麼一回事體。接着便遇着幾個大夏大學的學生，他們給告訴我們是英國巡捕在工部局門口開槍打死好幾位學生和工人。……我平生容易激動的心血，這時真是遏勸不住，我幾次想衝上前去把西捕頭的手槍奪來把他們打死。這個意想不消說是沒有決行得起來，但是實現在我的聶嫈的史劇裏了。我時常對人說：沒有五卅慘劇的時候，我的『聶嫈』的悲劇不會產生，但這是怎樣的一個血淋淋的紀念品喲！……

我在五卅潮中就草成了這篇悲劇。剛好草成，上海美專學生會組織一個救濟工人的遊藝會，叫我做篇劇本來表演，我就把聶嫈交給了他們。於是全平替我司印刷校對，(聶嫈的單行本便是這時候趕著印刷出來的，)葆炎任全劇的導演，貽德在美專的內部奔走一切，全部的十幾二十位的男女的同志在一百度的暑熱之中忘飢忘渴地拚命演習起來，僅僅十天的工夫便把甚麼都準備好了，在七月一日的新舞台表演了出來。我最受感發的是那位扮演聶嫈的陸才英女士。聽說她本來是有肺病的人，已經是輟了學的，她自己甘願來表演聶嫈。她冒着炎熱每天上學去練習，練習到第三晚上，竟至吐起血來了。大家都愁着，怕全部的計劃會要破壞，因爲難得找人來替代她的，但是她卻堅忍不屈，就是吐着血，她也要支持到底。她終竟同着其餘的熱心的男女同志，在七月一日把全劇演完了。……

聶嫈的能够演出不消說是全靠諸位演員的熱心，但此外還得力於不少的友人的贊助。就中如歐陽予倩先生替我作曲，他還親自到美專去教過她們唱歌，教過她們跳舞，汪仲賢先生擔任後台的指導，裘翼爲先生擔任背景，我都是很感謝的。當時我們的目標是在救濟工人，我們的熱心都是超過於友誼的界限以上的。大家都是在同一的戰線上努力，並不是誰替誰幫了忙，但是我的劇本是在五卅潮中草成，而使我的劇本更能在五卅潮中上演，以救濟我們第一戰線上的勇士，這在作家的我自己，豈不是比誰也還要更受感發的麼；(註一百零一)

聶嫈並不是一個 Convincing 的劇本。固然，劇中「慷慨捨身」的情緒，是很眞實地反映時代而且可以感動人的。

以後的戲劇運動，漸漸地走入第二個階段了——但這是「第二個十年」的話，不在本集範圍之內。

十

民國十五十六兩年，是中國的戲劇運動「後退兩步」的時候。這時候也有創作——徐公美底歧途（集），徐葆炎的受戒（集），胡山源底風塵三俠，楊蔭深底一陣狂風等，但在內容和技巧方面，都沒有特別勝人之點；這時候也有理論——余心底戲曲論，徐公美底戲曲短論等，但大半是複述人家已經說過的話，沒有提出什麼新的見解。這時候也有技術的討論——徐公美的演劇術，谷劍塵底劇本的登場等；前者是根據人藝學校的課程編成，後者是記錄了戲劇協社排戲的經過。

所以會弄成這種情形的原因，說來是很長的。即如戲劇協社罷，每次自己租台表演，總是虧本的；於是便不能不借用上海中華職業教育社職工教育館的台。中華職教社，當然沒有營業的目的，當然不會來干涉戲劇協社，勉强他們去演可以賣錢的戲；但是職教社的當局，就是那時的江蘇省教育會的主持者，他們底道學氣是比較濃重的。洪深便不能不拿出（儘管是潛意識地！）像第二夢這類的戲，去使得他們滿意。第二夢演成之後，江蘇省教育會曾給與獎勵：

「敬啓者承

邀審查第二夢新劇，茲經本月七日常會公同討論議決，是劇含哲學意味甚深，諷人須培養其固有之人格，

凡事經後悔及希望新機會者，總覺不能改變其本來之面目，爲極有價值之新劇藝術亦臻上乘。該劇本得加「江蘇省教育會劇本審查委員會審定」字樣，合亟函請

察照，並頌

公安。

江蘇省教育會劇本審查委員會謹啓 十五年十一月八日」（註一百零二）

可是同時一部分社員的劣根性都拿了出來：鬧意氣，爭地位，搶主角，不盡本分，不肯刻苦（排戲須用汽車接送了），對於戲劇完全抱着高興主義（我是高興纔來玩玩的，那個敢再提起紀律！）所以在表演和管理方面一齊都退步了。陳學昭看了不滿意，曾寫了一封信給洪深進忠告：

「伯駿先生：

自從去年看演娜拉後，許多時候沒有看協社的戲了，昨晚看第二夢，見諸位先生們之努力，不禁神往，在人生大舞台上厭煩了的人們很可以在舞台的舞台上痛快一下的，我常常這樣想，然而我不能够，我知道我太缺少才幹了。

去年冬天我在協和大禮堂看燕大演第二夢，除了佈景不大好一點外，其他均使我很滿意的，更是對於劇場空氣。昨天看第二夢歸來，與諸同往觀者談談，共得意見數項，今特書奉，不知先生以爲如何？門外漢的我，定多謬見，是則還請先生原諒。

一、劇場空氣不好：太散漫，無秩序，這個場本來不適宜於演神秘的劇本，太小，不偉大，再加之以人聲的吵雜，

紛亂，將這劇的嚴肅統統減去了，所剩的只有滑稽而不是幽默，那是頂大的缺憾，不能感動人到十二分的深切！（我想賣票的票子上何妨仍用以前那樣書明號數呢？）

二、對話太呆板因爲劇中人太顧到看客要使看客聽得出話的緣故，將談話呆板而遲笨起來，該快的地方也改慢了，表情也不靈活起來，使看衆覺得這是「戲劇」而不能吸收看衆的心神溶入於這戲劇，使看衆覺得這是與自己有關係的事實。瞿知白與代代對話的這一刻，應當是最感人的，然而爲了犯這太呆板之故，不能生色！

三、去袁貢人者欠老，去代代者欠少，代代的表情很不靈活，看了她這種一笑不笑的樣，總使人覺得這不是女孩兒。

但我們這些話，免不了犯「看人挑擔勿吃力」的毛病。我是知道的。

專此匆匆，恕草，

諸位社員先生，女士們均此。

陳淑章　十月十八日午。」（註一百零二）

而觀衆方面呢？也一天天少起來了！洪深第一個留心到觀衆中間學生的缺少，有一次把這些情形和包天笑說起，並講到社員底高興主義，辦事的困難，每次演戲必然賠本等等；包天笑說「協社本來在現在已成了一個新式的票房，有錢的大爺們高興的時候，聚在一起玩玩而已，票房沒有不賠錢的。」洪深曉得了人家是這樣的感想，非常痛心。他本也是協社中發作小市民底壞脾氣的一個，至此他纔明白單有一些實踐的舞台技術是不够的；是必然會走到新

式羣房那條路上去了；戲劇運動便完全沒有意義了！洪深在這時候，失去了自信心，他覺得協社的無望，也覺得他自己不能够領導中國的戲劇運動了。這個說明了十七年冬洪深毅然脫離戲劇協社，而加入田漢領導的南國社的原故。協社在洪深脫離之後，仍舊保持原狀若干時，到了五年之後籌備表演怒吼罷中國的時期，協社纔和田漢合作——但這也是第二個十年中的話了。

還有一個原因使得那時期的戲劇不進步的，是國製電影的興起，而許多原來從事戲劇的人又多覺得電影比舞台劇更能深入民衆，是更好的教育社會的工具，大家都想在這方面試驗一下。在洪深任中華電影學校校長的時候，某某兩人從北平寫信給他請求加入：

「洪先生：

在形式上，我們從來沒有同 先生見過面，當然不能說熟識到什麼程度，但從聽到先生的名字，見到 先生的作品以後，精神上早已「神馳右左」「讚美感歎」引為同調，以為從此的劇藝研究途中，已竟「空谷足音」得到正當的幫助了；誰知一時不愼，絆足劇專，終以教導非人中途摧殘，鬧得「滿城風雨」，眞是「糟糕之至」不過無論如何，關於自己學識的修養，技術的練習，則從來未曾稍懈，甚至劇專散後，仍在「夜以繼日」的幹，誠以為別的都是「徒勞」，只要自己努力，不怕沒有「進益」——或成功——之一日；可惜北平城圈「又髒又臭」更不得自由活像一個死沈沈的坟墓一樣，中間東西是沒有，鬼魔魍魎倒不少。只得到這裏頭的人，無論你是大人也好，小孩也好，甚至是「除却光明不能生活的花木」也好，總不能吸半點新鮮空氣，得一毫活動的

自由哦，這還是眞想作人眞想與藝術相終始的人所應住的所在嗎？唉！好了；當此時也，一方面有朋友從上海來，盛道先生的「偉工盛業」，說先生的學識如何的「適切豐富」，先生的事業如何的「活潑生發」……通通同我們的希望相詞合！一方面拜讀先生在各雜誌上的大著，又覺得「辭切指宏」「無美不備」……又正同我們所愛好的文學相符節！我，洪先生「大家都是個中人」，你當能想像得我們在這個時候要又作何感想吧！

閒話說了一大些，終於還沒有說到題目上！先生，這是我們聽道先生最近——也可以說是「我們以爲最近」——的消息以後，馬上發願，和先生商量，想立刻到上海去，請先生「破格收容」讓我們到電影學校去吧！並不是我們此刻才忽然想請教先生，實在是我們對於外界的消息太滯塞，貴校的情形到此刻我們才明瞭；這一層還請先生放心！

我們雖然數年以來，無日不在劇藝上用功，無日不再劇藝上努力，但我們所得到的知識，所練習的技藝，自信仍然「非常之糟」；我們不曾向先生們說好話自己吹牛，只好把我們以前的幾點「留痕」寄上，請先生斟量便了。

總之一句話，我們的一生，是始終要同電影藝術相作的；我們對於先生所辦的「電影學校，」是非常羨慕的；同時北京死沈的空氣，是一刻不能再吸的了；我們的知識，我們的技藝，自然不敢說够「電影學校」的程度，但我們的精神志願，却已浸透在「電影學校光耀之中了，想　先生深於同情，忠於藝術，一定會「開誠佈公」

「衷情斟酌,」決不致「視同等閑」「置之不理」吧;我們的話,不足以表盡我們的志願,如此而已望 先生

;鈞裁順候

藝術萬歲!

××× ××× 十一月八號」(註一百零四)

這可以代表當時多少人底熱望。洪深最初加入明星公司的時候,好些親友想阻止他。但是他的意志很堅決;他事後會說:

「我有兩個觀念,第一,我以爲做影戲,是正當職業,在電影界勞心勞力混口飯吃,也同人力車夫跑了一身大汗,賺兩角小洋車錢一般,不是什麼可恥的事,第二,凡是道德人格名譽,乃是個人的事,與職業沒有多大關係的,試問政界商界不論什麼界,什麼職業,那裏會沒有幾個敗類,我大胆說一句,電影界裏就有敗類,成分也未見比政界商界會高許多,不過不幸社會對於電影界,格外的苛求,格外的注意罷了。當初我在美國,執意要專習戲劇的時候,就有人勸我,說『中國不比歐美,一向優伶人格卑賤,爲人所輕視的,』我不爲動。我在三年前,將要加入電影界,又有人勸我說『就是美國的電影界,道德觀念也很薄弱,你是受過教育的人,現有正當的職業,又不是沒有飯吃,很犯不着』我又不爲動,中國電影界爲社會所輕視,我不是今天纔知道的。」(註一百零五)

可是洪深入了電影界兩年,並沒有多大貢獻,除非在劇本方面。那時的電影界也和文明戲一樣,祇用幕表而不用詳細的脚本的。洪深是第一個主張並且寫出劇本的人,後來人家覺得劇本的須要了,好些人採用洪深所創的格式。這裏舉王昭君和番默片脚本的一節爲例:

△一　塞外高山

(一) 漢興以來，匈奴數為邊患。

1. FM漫山遍野，皆是匈奴兵馬，頭插雉，身披鎧，腰懸弓矢，肩荷長槍雄壯威武，虎視狼吞。
2. L兵馬隊中忽然衝出一匹馬來，如風馳電逐般向南奔馳。

△二　漢胡交界

1. S幾個老弱漢兵正在巡邊，頹唐畏縮，毫無生氣。
2. L那匈奴一騎馬衝奔過來，直至界石邊方始勒定。

(二) 匈奴太子左屠耆王且莫車。(演員×××)

3. C那太子躍馬橫槍，睥睨一切。
4. S那漢兵也橫着槍裝腔作勢，做出要抵抗的樣子。
5. S那太子看了，呵呵大笑，勒轉馬奔回去了。
6. S漢兵見騎士走了，驚神方定，交頭接耳了一回，一個兵也奔回去。

△三　塞外高山

(三) 匈奴呼韓邪單于。(演員×××)

1. S單于與諸將見太子往來奔馳，饒勇絕倫，顧而大樂。R那單於將鞭南指氣吞牛斗。R那太子躍馬而來，舉手

1190 ▲ 28

行禮，指漢兵道：

(四)「漢兵甚弱，可擊也。」

2. SC單于大笑更有老將備馬上前，慫恿道：

(五)「吾匈奴雖世與大漢和親，妻其宗女，但我兵所入，必大虜其子女玉帛而還。」

單于聞聽大爲欣羨，更加大笑；忽然止笑，雄視漢疆，拍着太子肩背喝道：

(六)「善飼爾馬。馬肥，我且奪取大漢天下。」

3. M諸將聽了，皆有躍躍欲試之意。F」(註一百零六)

田漢在十五年創辦了南國電影社，那時他寫的啓事說：

「酒，音樂，與電影爲人類三大傑作，電影年最稚，魅力亦最大，以能白晝造夢也。夢者心之自由活動，現實世界所壓榨之苦悶至夢境而宣洩無餘，惟夢不可以僞。……吾國電影事業發達未久，以受種種限制至相率不敢作欲作之夢，夢猶如此，人何以堪！同人等有慨於此，乃有斯社之組織，將合羣策羣力，以純眞之態度，藉 Film 宣洩吾民深切之苦悶，努力不懈，期於大成，略述所懷，以召同志。」(註一百零七)

他拍了一張片子叫到民間去，他在銀色的夢第六章裏說明他爲什麼要拍這張片子：

「讀過俄國史的，尤其是研究過俄國近代文藝的人，當然知道千八百七十年代的俄國青年有一種所謂『到民間去』的運動。千八百六十年代俄國的社會思潮是西歐主義全盛的時代。……到了七十年代貴族出

身的一班有思想的青年如託爾思泰輩痛悔其傳統的罪惡，放棄其階級的特權，羣趨民間從理論與實際兩方面研究農民的生活，遂畫出一國民思想底全盛期。這個時代的俄國青年對於『民衆』Narod這個抽象的概念，感一種對初戀的情人似的慕悅。在他們的腦中農民是具有這麼一種偉大純樸的雄姿。他們以爲民衆好像是無邊的大海，上面有狂濤駭浪，旋渦怒潮，你剛以爲他平靜了他又能以非常之美與力軒騰起來。我們要與這大海同化，使牠的巨潮向正當的方向推進，便非投入這海中不可。——這就是當時俄國青年的思想，或是幻想。他們因爲熱烈地追求這種幻想，差不多像詩覓情人似的都『到民間去』Go among the People 這種運動浪漫的性質頗多，追求者當然要遭許多『幻滅』。到千八百八十年代這種運動便消滅了，但牠於俄國社會思潮之轉變貢獻甚大，且使後世異國青年爲之聞風起者大有人在。七年前在東京讀過石川啄木這麼一首詩，

我們的一面讀書，一面辯論

我們的目光烱烱，

都不弱於五十年前的俄國青年；

我們論到應該做些什麼。

可是沒有一人握着拳頭打着桌子高叫：『到民間去！』

我們知道我們求的是什麼，
我們也知道民衆求的是什麼，
我們並且知道我們應該怎麼樣做，
我們實在比五十年前的俄國青年曉得更多：
可是沒有一人握着拳頭打着桌子高叫『到民間去！』

集合在此地的都是青年，
都是常在世界上創造新事物的青年，
我們知道老人之早死，我們當占最後的勝利。
看啊，我們的眼光烱烱，議論激烈，
可是誰也不肯把捏好的拳頭打着桌子，
高叫：『到民間去！』

啊，蠟燭已經換了三次，
酒杯裏浮着小小飛蟲的死骸，

年輕的女人雖然還一樣的熱心，
眼中也現着激論後的疲勞，
可是依然沒有一人把握緊的拳頭打着桌子，
高叫『到民間去』！

這篇詩在現在看來還不覺希奇，但在七年前讀了便使人異樣的興奮。愛寫戲曲的我心裏略略描畫着一種戲曲的場面，即小小的咖啡店中有一班意氣如雲的青年相聚而痛論社會改造的大業。……金樽綠酒之旁則有綺年玉貌的女侍者圓睜其大而黑的眼睛貪聽他們的議論。聽後引酒一杯啓朱唇，發皓齒，豫祝他們的成功。美人情重，他們不能無所動。亦不能無所爭，爭而得之者幸福可想。但人生之路荊棘多於薔薇，他們中間立志堅定者或終能達到目的，奏理想實現的凱歌，亦必有以刺戟過深和誘惑過大日趨反動，以致言行一反於師友之所預期的。於是Venus乃不能不變更其賞與。人間的悲喜劇由是而成——這不過當時一種朦朧的想像，自回上海，以偶然的機會居然入電影界，乃爲神州公司作此劇本事，即名『到民間去』。該公司爲營業打算，覺得此劇太無賺錢把握，拒絕拍製。素不服人限量的我纔爲自己拍製的計劃，以一絕對無產者經營一需要大資本的事業，其愚誠不可及，然嘗盡艱難，嘔盡氣，迄今十月這畸形的嬰兒居然有呱呱墮地之可能；被人呼爲夢想家的我們，居然能把多年的夢想漸次客觀化，也可以聊以自慰了。」——（註一百零八）

此外如歐陽予倩爲民新公司導演天涯歌女，汪仲賢徐卓呆自己創辦公司攝製諷刺短片，侯曜濮舜卿亦在民新任導演和編劇，谷劍塵任明星公司附設影戲學校的主任。至少是上海的劇壇是不能不寂寞了。

民國十五年國民革命軍從廣東出發，十六年初到達了長江，一部分劇作者，如郭沫若田漢歐陽予倩白薇向培良等都參加政治去了。而在上海北平等處的青年也有很多是從事秘密工作的。其餘的呢，都關心着眼前的政治和社會的改革，對於那內容貧乏雖然技巧圓熟的戲劇，眞沒有工夫來理睬！

後一期的努力的人員，如馬彥祥，朱端鈞，袁牧之，唐玄凡，陳凝秋，金焰，左明，葉沉，陳波兒，馮乃超，王瑩，鄭重，趙銘彝，顧仲彝，王泊生，吳瑞燕，胡春冰，張鳴琦，孫師毅，凌鶴，楊邨人，閻折梧，等，有的正在做着學生，有的就著別的職業，都還沒有用全力來從事戲劇。關於袁牧之（卽袁家萊）洪深曾這裏的寫過：

「還有那扮演桃癡的袁君，聲音笑貌都像老者，他的念詞，能將著者譯者之意，完全達出，有時聲音眞摯而沈痛，能強烈的激動觀者，我起先不知道他是誰，覺得他好，覺得他有研究有訓練而且富有天才；我十分驚異，到後台去了幾次，不敢招呼他，後來戲畢卸裝，一看是一位十幾歲小孩子，本年夏間，還打起了小喉嚨，扮了女人在商大扮演惜春賦的袁家萊，據他自己說，他的喉嚨音近 Tenor，所以一方面每天吃雞蛋豆腐漿，一方面練唱 Bass 使喉音降下去，他肯如此刻苦，無怪有相當的成功了。」（註一百零九）

十六年的唯一的反映時代的戲劇，是鄭伯奇底抗爭。在這個劇本以前還沒有人在戲劇裏顯露出這樣直接的明白的反帝意識。我們採用抗爭，來暫時結束這個劇集。至於重興中國的戲劇運動，從這種萎靡的狀態中，振拔出來，

那就不能不有待於後來的領導者南國社和藝術劇社一些人了！

× × × × ×

關於第一個十年中國戲劇運動的史有三篇比較簡短的敘述，可供參考：

（一）鄭伯奇　中國戲劇運動的進路（註一百十）

（二）馬彥祥　現代中國戲劇（註一百十一）

（三）劍　嘯　中國的話劇（註一百十二）

× × × × ×

這是第一個十年底戰蹟。我們須要再打過一次這樣的仗麼！

——洪深，廿四年四月廿三日。

註：（一）胡適文學改良芻議，作於六年一月。

（二）王芸生六十年來中國與日本，第六卷六十章及第七卷六十一章。

（三）仝二，第六十八章。

（四）伍啓元中國新文化運動概觀第十三章。

（五）文化建設第一卷第七期葉青資本主義文化與社會主義文化討論。

（六）葉青胡適批判下卷。

(七)新青年五卷二號。

(八)新思潮的意義第一節。

(九)仝八，第二節。

(十)胡適人權論集。

(十一)轉引錢基博現代中國文學史。

(十二)文學改良芻議，收入胡適文存第一集。

(十三)文學革命論，附入胡適文存第一集。

(十四)張若英編中國新文學運動史資料——第二編劉半農我之文學改良觀。

(十五)收入胡適文存一集。

(十六)仝十一。

(十七)仝十四——第一編胡適五十年來中國之文學。

(十八)仝十四——第二編錢玄同寄陳獨秀書。

(十九)周作人中國新文學的源流。

(二十)十八年二月廣州民國日報。

(廿一)仝二十。

(廿二)仝二十。

（廿三）仝二十。
（廿四）新青年五卷六號。
（廿五）宋春舫論劇——世界新劇談。
（廿六）仝廿五——戲劇改良平議。
（廿七）建設的文學革命論，胡適文存一集。
（廿八）胡適文選序言——介紹我自己的思想。
（廿九）新青年五卷四號。
（三十）仝廿九。
（卅一）仝廿九，戲劇改良各面觀。
（卅二）仝廿九，再論戲劇改良。
（卅三）胡適文存第一集。
（卅四）戲劇一卷一號，中華書局出版。
（卅五）仝卅四。
（卅六）戲劇一卷四號。
（卅七）戲劇一卷三號。
（卅八）仝卅七。

(卅九)戲劇一卷二號。

(四十)見文前雁冰附註。

(四一)仝卅九。

(四二)十年七月號。

(四三)戲劇一卷三號隨便談第二則。

(四四)戲劇一卷六號。

(四五)戲劇一卷一號。

(四六)仝四十五。

(四七)仝四十五。

(四八)原說明書，由陳大悲保存。

(四九)原文甚長，此僅一節。

(五十)仝四十五。

(五一)戲劇一卷三號，光明運動的開始。

(五二)戲劇二卷二期戲劇指導社會與社會指導戲劇。

(五三)民國十年時事新報青光欄。

(五四)仝廿五，中國新劇劇本之商榷。

（五五）戲劇一卷六號，隨便談第十八則。

（五六）戲劇一卷五號。

（五七）戲學月刊二卷第七第八期合刊——劍嘯中國的話劇，第三十頁。

（五八）原信由汪仲賢保存。

（五九）原說明書，由陳大悲保存。

（六十）南國月刊，二卷一期田漢我們的自己批判第九頁。

（六一）民國十一年出版。

（六二）仝六十一

（六三）仝十四——第七編。

（六四）仝六十三。

（六五）百科小叢書，商務印書館出版；第廿九頁。

（六六）仝六十三。

（六七）仝六十。

（六八）三個叛逆的女性，初版，光華書局。

（六九）田漢戲曲集第一集序文，現代書局。

（七十）田漢戲曲集第二集序文，現代書局。

（七一）單行本，神州國光社出版。
（七二）予倩論劇——戲劇改革之理論與實際；神州。
（七三）五奎橋單行本代序；現代書局。
（七四）原信由洪深保存。
（七五）洪深戲曲集代序；現代書局。
（七六）剪報，由洪深保存。
（七七）剪報，由洪深保存。
（七八）商務印書館出版。
（七九）剪報，由洪深保存。
（八十）此信現已不存。
（八一）原信由洪深保存。
（八二）原信由洪深保存。
（八三）同七十五。
（八四）上海明鏡三日刊，第十三期。
（八五）少奶奶的扇子序錄，劇本彙刊第一集。
（八六）洪深戲曲論文集，天馬書店。

（八七）佛西論劇，北平樸社出版；第一一九頁。

（八八）原信由洪深保留。

（八九）原信由洪深保留。

（九十）余上沅編國劇運動，新月書店出版，第二七六頁。

（九一）同九十，第十一頁。

（九二）同九十，第三頁。

（九三）余上沅戲劇論集，第廿四頁。

（九四）余上沅國劇；原作係英文，載中國文化論文集；林傳鼎譯，載廿四年四月上海晨報晨曦欄。

（九五）同九十，第二百十二頁。

（九六）熊佛西寫劇原理，中華書局出版；第九頁。

（九七）同九十六第十七頁。

（九八）同九十六，第三頁。

（九九）通俗戲劇叢書第一種。

（一百）同八十七，第一百二十頁。

（一百零一）同六十八，後序第廿七頁。

（一百零二）原函由洪深保存。

（一百零三）原函由洪深保存。

（一百零四）原函由洪深保存。

（一百零五）同八四。

（一百零六）未經攝製，原稿由洪深保存。

（一百零七）同六十，第十三頁。

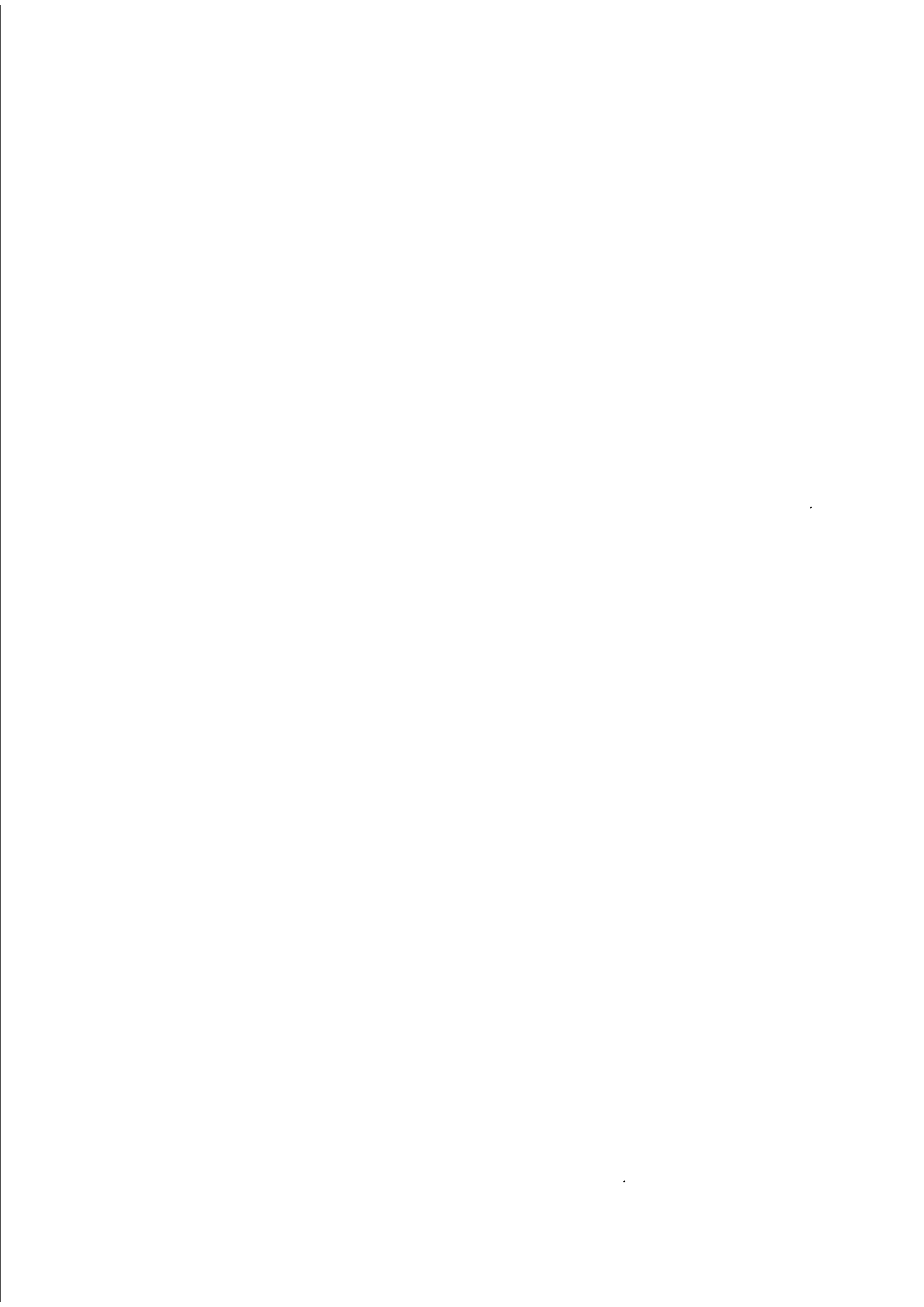
（一百零八）同一百七。

（一百零九）同八十四，第十一期。

（一百十）戲劇論文集，神州國光社出版。

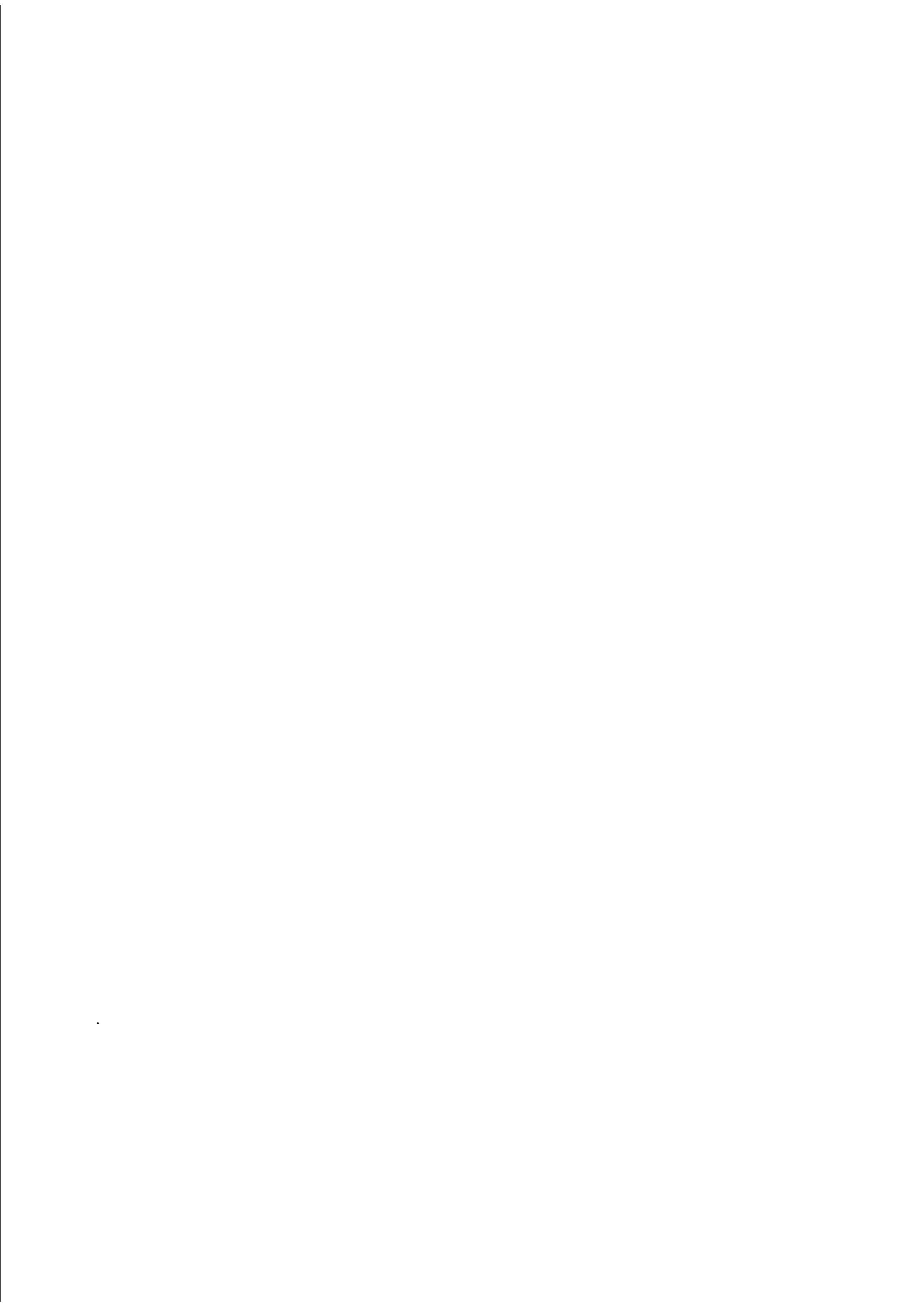
（一百十一）戲劇講座，現代書局出版。

（一百十二）同五十七；第一至六十七頁。



現代詩歌導論

朱自清



一

胡適之氏是第一個「嘗試」新詩的人，起手是民國五年七月。(一)新詩第一次出現在新青年四卷一號上，作者三人，胡氏之外，有沈尹默劉半農二氏；詩九首，胡氏作四首，第一首便是他的鴿子。這時是七年正月。他的嘗試集，我們第一部新詩集，出版是在九年三月。

清末夏曾佑譚嗣同諸人已經有「詩界革命」的志願，他們所作「新詩」，卻不過撿些新名詞以自表異。只有黃遵憲走得遠些，他一面主張用俗話作詩——所謂「我手寫我口」——一面試用新思想和新材料——所謂「古人未有之物，未闢之境」——入詩。(二)這回「革命」雖然失敗了，但對於民七的新詩運動，在觀念上，不在方法上，卻給予很大的影響。

不過最大的影響是外國的影響。梁實秋氏說外國的影響是白話文運動的導火線；他指出美國印像主義者六戒條裏也有不用典，不用陳腐的套語；新式標點和詩的分段分行，也是模倣外國；而外國文學的翻譯，更是明證。(三)胡氏自己說關不住了一首是他的新詩成立的紀元，(四)而這首詩卻是譯的，正是一個重要的例子。

新詩運動從詩體解放下手；胡氏以為詩體解放了，「豐富的材料，精密的觀察，高深的理想，複雜的感情，方才能

(一)胡適文存一嘗試集自序　(二)胡適文存二集五十年來中國之文學

(三)浪漫的與古典的六——一二面　(四)胡適文存一嘗試集再版自序

跑到詩裏去。」（五）這四項其實只是泛論他具體的主張見於談新詩。消極的不作無病之呻吟，積極的以樂觀主義入詩。他提倡說理的詩。音節他說全靠（一）語氣的自然節奏，（二）每句內部所用字的自然和諧，平仄是不重要的。用韻他說有三種自由：（一）用現代的韻，（二）平仄互押，（三）有韻固然好，沒有韻也不妨。方法他說須要用具體的做法。（六）這些主張大體上似乎為新青年詩人所共信；新潮，少年中國，星期評論，以及文學研究會諸作者，大體上也這般作他們的詩。談新詩差不多成為詩的創造和批評的金科玉律了。

那正是「五四」之後，（七）剛在開始一個解放的時代。談新詩切實指出解放後的路子，彷徨着的自然都走上去。樂觀主義，舊詩中極罕見；胡氏也許受了外來影響，但總算是新境界；同調的卻只有康白情氏一人。說理的詩可成了風氣，那原也是外國影響。（八）直到民十五止，這個風氣才漸漸衰下去；但在徐志摩氏的詩裏，還可尋着多少遺跡。「說理」是這時期詩的一大特色。照周啓明氏看法，這是古典主義的影響，卻太晶瑩透澈了，缺少了一種餘香與迴味。（九）

民七以來，周氏提倡人道主義的文學；所謂人道主義，指「個人主義的人間本位主義」而言。（一〇）這也是時代的聲音，至今還為新詩特色之一。胡適之氏人力車夫你莫忘記也正是這種思想，不過未加提倡罷了。——胡氏後來卻提倡「詩的經驗主義」，（一一）可以代表當時一般作詩的態度。那便是以描寫實生活為主題，而不重想像中

（五）胡適文存一　（六）同上　（七）談新詩作於八年十月　（八）嘗試集自序

（九）揚鞭集序　（一〇）新青年五卷六號人的文學　（一一）嘗試集四版夢與詩跋

國詩的傳統原本如此。因此有人稱這時期詩爲自然主義。（一二）這時期寫景詩特別發達，（一三）也是這個緣故。寫景詩卻是新進步；胡氏談新詩裏的例可見。

自然音節和詩可無韻的說法，似乎也是外國「自由詩」的影響。但給詩找一種新語言，決非容易，況且舊勢力也太大。多數作者急切裏無法甩掉舊詩詞的調子；但是有死用活用之別。胡氏好容易造成自己的調子，變化可太少。康白情氏解放算徹底的，他能找出我們語言的一些好音節，送客黃浦便是；但集中名爲詩而實是散文的卻多。只有魯迅氏兄弟全然擺脫了舊鐐銬，周啓明氏簡直不大用韻。他們另走上歐化一路。走歐化一路的後來越過越多。——這說的歐化，是在文法上。

「具體的做法」不過用比喻說理，可還是缺少餘香與迴味的多。能夠渾融些或精悍些的便好。像周啓明氏的小河長詩，便融景入情，融情入理。至於有意的講究用比喻，怕要到李金髮氏的時候。

這時期作詩最重自由。梁實秋氏主張有些字不能入詩，周啓明氏不以爲然，引起一場有趣的爭辯。但商務印書館主人卻非將將來之花園中「小便」刪去不可。另一個理想是平民化，當時只兪平伯氏堅持他「要恢復詩的共和國」；康白情氏和周啓明氏都說詩是貴族的詩到底怕是貴族的。

這時期康白情氏以寫景勝，梁實秋氏稱爲「設色的妙手」；（一四）寫情如窗外擬人法的細膩，一封沒寫完的

（一二）詩歌（在日本出版）創刊號　（一三）余冠英論新詩（清華大學畢業論文）

（一四）十一年五月及六月晨報副刊

信那樣質樸自然，也都是新的。又鴨綠江以東，就少年中國，悲歌慷慨，令人奮興。——只可惜有些詩作的太自由些。俞平伯氏能融舊詩的音節入白話，如儂然，又能利用舊詩裏的情境表現新意，如小劫；寫景也以清新著，如孤山聽雨，譬語中有說理渾融之作；樂譜中之一行頗作超脫想。憶是有趣的嘗試，童心的探求，時而一中，教人歡喜讚嘆。

中國缺少情詩，有的只是「憶內」「寄內」，或曲喻隱指之作；坦率的告白戀愛者絕少，為愛情而歌詠愛情的更是沒有。(一五)這時期新詩做到了「告白」的一步。嘗試集的應該最有影響，可是一半的趣味怕在文字的纏繞上。康白情氏窗外卻好。但真正專心致志做情詩的，是「湖畔」的四個年輕人。他們那時候差不多可以說生活在詩裏。潘漠華氏最是淒苦，不勝掩抑之致；馮雪峯氏明快多了，笑中可也有淚；汪靜之氏一味天真的稚氣；應修人氏卻嫌味兒淡些。

周啓明氏民十翻譯了日本的短歌和俳句，(一六)說這種體裁適於寫一地的景色，一時的情調，是真實簡鍊的詩。(一七)到處作者甚衆。但只顧了短小的形式：不能把捉那剎那的感覺，也不講字句的經濟，只圖容易，失了那曲包的餘味。周氏自己的翻譯，實在是創作；別的只能舉論小詩裏兩三個例，和何植三氏農家的草紫一小部分。也在那一年，冰心女士發表了繁星，(一八)第二年又出了春水，她自己說是讀太戈爾而有作；一半也是銜接著那以詩說理的風氣。民十二宗白華氏的流雲小詩，也是如此。這是所謂哲理詩，小詩的又一派。兩派也都是外國影響，不過來自東方

(一五)冬夜草兒評論　(一六)錢鍾書 On "Old Chinese Poetry" The China Critic, Vol. VI, No. 50.

(一七)小說月報十二卷五號　(一八)論小詩

罷了。流雲出後，小詩漸漸完事，新詩跟着也中衰。

白采的贏疾者的愛一首長詩，是這一路詩的押陣大將。（一九）他不重複沓來維持它的結構，却用了一個故事的形式。是取巧的地方也是聰明的地方。雖然沒有持續的想像，雖然沒有奇麗的比喻，但那質樸，那單純，教它有力量。只可惜他那「優生」的理在詩裏出現還嫌太早，一般社會總看得淡淡的遠遠的，與自己水米無干似的。他讀了尼采的翻譯，多少受了他一點影響。

和小詩運動差不多同時，（二〇）一支異軍突起於日本留學界中，這便是郭沫若氏。他主張詩的本職專在抒情，在自我表現，詩人的利器只有純粹的直觀；他最厭惡形式而以自然流露為上乘，說『詩不是「做」出來的，只是「寫」出來的。』他說：

——只要是我們心中的詩意詩境底純真的表現，命泉中流出來的 Strain，心琴上彈出來的 Melody，生底顫動，靈底喊叫，那便是真詩，好詩，便是我們人類底歡樂底源泉，陶醉的美釀，慰安的天國。（二一）「詩是寫出來的」一句話，後來讓許多人誤解了，生出許多惡果來，但於郭氏是無損的。他的詩有兩樣新東西，都是我們傳統裏沒有的：——不但詩裏沒有——汎神論，與二十世紀的動的和反抗的精神。（二二）中國缺乏瞑想詩。詩人學然多是人本主義者，却沒有去探索人生根本問題的；而對於自然，起初是不懂得理會，漸漸懂得了，又只是觀山玩水，

（一九）晨報副刊　（二〇）十四年四月出版　（二一）女神十年八月出版

（二二）以上分見三葉集四五，三三，一七，六七各面。

寫入詩只當背景用。(二三)看自然作神，作朋友，郭氏詩是第一回。至於動的和反抗的精神，在靜的忍耐的文明裏，不用說，更是沒有過的。不過這些也都是外國影響。——有人說浪漫主義與感傷主義是創造社的特色，郭氏的詩正是一個代表。

二

十五年四月一日，北京晨報詩鐫出世。這是聞一多徐志摩朱湘饒孟侃劉夢葦于賡虞諸氏主辦的。他們要「創格」，要發見「新格式與新音節」。(二四)聞一多氏的理論最為詳明，他主張「節的勻稱」，「句的均齊」，主張「音尺」，重音，韻腳。(二五)他說詩該具有音樂的美，繪畫的美，建築的美；音樂的美指音節，繪畫的美指詞藻，建築的美指章句。他們真研究，真試驗；每週有詩會，或討論，或誦讀。梁實秋氏說「這是第一次一夥人聚集起來誠心誠意的試驗作新詩」。(二六)雖然只出了十一號，留下的影響卻很大——那時候大家都做格律詩；有些從前極不顧形式的，也上起規矩來了。「方塊詩」「豆腐干塊」等等名字，可看出這時期的風氣。

新詩形式運動的觀念，劉半農氏早就有。他那時主張(一)「破壞舊韻，重造新韻」，(二)「增多詩體」。「增多詩體」又分自造，輸入他種詩體，有韻詩外別增無韻詩三項。後來的局勢恰如他所想。「重造新韻」主張以北

(二三)創造週報四號　(二四)同注一四　(二五)詩刊弁言　(二六)詩鐫七號，又詩刊創刊號梁實秋文。音尺即音節，二字的為二音尺，三字的為三音尺。聞主張每詩各行音尺數目，應求一律。

平音爲標準，由長於北平語者造一新譜。（二七）後來也有趙元任氏作了國音新詩韻。出版時是十二年十一月，正趕上新詩就要中衰的時候，又書中舉例與其說是詩，不如說是幽默，所以沒有引起多少注意。但分韻頗妥貼，論輕音字也好，應用起來倒很方便的。

第一個有意實驗種種體製，想創新格律的，是陸志韋氏。他的渡河問世在十二年七月。他相信長短句是最能表情的做詩的利器；他主張捨平仄自採抑揚，主張「有節奏的自由詩」和「無韻體」。那時國音新詩韻還沒出，他根據王璞氏的京音字彙，將北平音併爲二十三韻。（二八）這種努力其實値得欽敬，他的詩也別有一種清淡風味；但也許時候不好吧，却被人忽略過去。

詩鐫裏聞一多氏影響最大。徐志摩氏雖在努力於「體製的輸入與試驗，」却只顧了自家，沒有想到用理論來領導別人。聞氏才是「最有興味探討詩的理論和藝術的；」（二九）徐氏說他們幾個寫詩的朋友多少都受到死水作者的影響。（三〇）死水前還有紅燭，講究用比喻，又喜歡用別的新詩人用不到的中國典故，最爲繁麗，眞敎人有藝術至上之感。死水轉向幽玄，更爲嚴謹；他作詩有點像李賀的雕鎪而出，是靠理智的控制比情感的驅遣多些。但他的詩不失其爲情詩。另一面他又是個愛國詩人，而且幾乎可以說是唯一的愛國詩人。

但作爲詩人論，徐氏更爲世所知。他沒有聞氏那樣精密，但也沒有他那樣冷靜。他是跳着濺着不舍晝夜的一道

（二七）詩刊創刊號　（二八）新青年三卷三號　（二九）以上均見渡河自序
（三〇）（三一）均見猛虎集序文

生命水。他嘗試的體製最多，也譯詩；最講究用比喻——他讓你覺着世上一切都是活潑的，鮮明的。陳西瀅氏評他的詩，所謂不是平常的歐化，按說就是這個。又說他的詩的音調多近羯鼓鐃鈸，很少提琴洞簫等抑揚纏綿的風趣。（三一）那正是他老在跳着濺着的緣故。他的情詩，爲愛情而詠愛情：不一定是實生活的表現，只是想像着自己保舉自己作情人，如西方詩家一樣。（三二） 但這完全是新東西，歷史的根基太淺，成就自然不大——一般讀者看起來也不容易順眼。聞氏作情詩，態度也相同；他們都深受英國影響，不但在試驗英國詩體，藝術上也大半模倣近代英國詩。（三三）梁實秋氏說他們要試驗的是用中文來創造外國詩的格律，裝進外國式的詩意。（三四）這也許不是他們的本心，他們要創造中國的新詩，但不知不覺寫成西洋詩了。（三五）這種情形直到現在，似乎還免不了。他也寫人道主義的詩。

留法的李金髮氏又是一支異軍。他民九就作詩，但微雨出版已經是十四年十一月。「導言」裏說不顧全詩的體裁，「苟能表現一切」；他要表現的是「對於生命欲揶揄的神秘及悲哀的美麗」。（三六）講究用比喻，有「詩怪」之稱；（三七）但不將那些比喻放在明白的間架裏。他的詩沒有尋常的章法，一部分一部分可以懂，合起來卻沒有意

（三二）西瀅閑話三四二——三四三面　（三三）Harold Acton, Contemporary Chinese Poetry, Poetry Vol. XLVI No. 1.　（三四）（三五）詩刊創刊號

（三六）十四年十二月十二日晨報副刊劉夢葦文　（三七）（三八）美育雜誌二期黃參島文

思，他要表現的不是意思而是感覺或情調；彷彿大大小小紅紅綠綠一串珠子，他卻藏起那串兒，你得自己穿着瞧。這就是法國象徵詩人的手法；李氏是第一個人介紹它到中國詩裏。許多人抱怨看不懂，許多人卻在模倣着。他的詩不缺乏想像力，但不知是創造新語言的心太切，還是母舌太生疏，句法過分歐化，教人像讀着翻譯；又夾雜着些文言裏的嘆詞語助詞，更加不像——雖然也可說是自由詩體製。他也譯了許多詩。

後期創造社三個詩人，也是傾向於法國象徵派的。但王獨清氏所作，還是拜倫式的雨果式的為多；就是他自認為仿象徵派的詩，也似乎豪勝於幽，顯勝於晦。穆木天氏托情於幽微遠渺之中，音節也頗求整齊，卻不致力於表現色彩感。馮乃超氏利用鏗鏘的音節，得到催眠一般的力量，歌詠的是頹廢，陰影，夢幻，仙鄉。他詩中的色彩感是豐富的。

戴望舒氏也取法象徵派。他譯過這一派的詩。他也注重整齊的音節，但不是鏗鏘的而是輕清的；也找一點朦朧的氣氛，但讓人可以看得懂；也有顏色，但不像馮乃超氏那樣濃。他是要把捉那幽微的精妙的去處。姚蓬子氏也屬於這一派；他卻用自由詩體製。在感覺的敏銳和情調的朦朧上，他有時超過別的幾個人。——從李金髮氏到此，寫的多一半是情詩。他們和詩鐫諸作者相同的是，都講究用比喻，幾乎當作詩的藝術的全部；不同的是，不再歌詠人道主義了。

若要強立名目，這十年來的詩壇就不妨分為三派：自由詩派，格律詩派，象徵詩派。

二十四年八月十一日，寫畢於北平清華園。

選詩雜記

民國十年和葉聖陶同在杭州教書。有一晚，談起新詩之盛，覺得該有人出來選汰一下，印一本詩選，作一般年輕創作家的榜樣。我們理想的人，是周啓明先生。那時新詩已有兩種選本，一是新詩集，一是分類白話詩選，（一名新詩五百首）但我們都不知道。這回選詩，承趙家璧先生覓寄，方才得見。這兩種選本，大約只是雜湊而成，說不上「選」字；難怪當時沒人提及。十一年八月，北社的新詩年選出版，就像樣得多了。書中專選民八的詩，每篇注明出處，並時有評語案語。案語只署「編者」，評語卻有「粟如」「溟冷」「愚菴」三個名字。據胡適之先生評「草兒」文，「愚菴」當是康白情先生。（文中引康先生評他的詩「自具一種有以異乎人的美」，即年選裏「愚菴」評語。）

年選後有「一九一九年詩壇略紀」，署名「編者」，其中有云：

「戊戌以來，文學革命的呼聲漸起。至胡適登高一呼，四遠響應，而新詩在文學上的正統以立。所謂識時務者爲俊傑，可不是麼？」

又云：

「最初自誓要作白話詩的是胡適，在一九一六年，當時還不成甚麼體裁。第一首散文詩而備具新詩的美德的是沈尹默的「月夜」，在一九一七年。繼而周作人隨劉復作散文詩之後而作「小河」，新詩乃正式成立。最初登載新詩的雜誌是新青年。新潮每週評論繼之。及到「五四運動」以後，新詩便風行於內外的報章雜誌了。」

所記尙翔實。「月夜」見新青年四卷一號，詩云：

「霜風呼呼的吹着，
月光明明的照着，
我和一株頂高的樹並排立着，
卻沒有靠着。」

「愚菴」評「其妙處可以意會而不可以言傳」但是我吟味不出。第三行也許說自己的渺小，第四行就不明白。若說的是遺世獨立之概，未免不充分——況且只有四行詩，要表現兩個主要意思也難。因此這回沒有選這首詩。——年選所錄，在當時算謹嚴的；他們有時還刪節原作。

年選以後的新詩選本，還有「時代新聲」，那是在民十七了。編者盧冀野先生論新詩的普通缺點有六：一，不講求音節，二，無章法，三，不選擇字句，四，格式單調，五，材料枯窘，六，修辭糅雜。又說他所謂「新聲」的標準云：

「求其感誦，求其動人，有情感，有想像，有美之形式，蛻化詩之沈着處，詞之空靈處，曲之委婉處，以至歌謠鼓詞彈詞，有可取處，無不采其精華。」

這可算得舊詩爲體，新詩爲用了。這時候新詩已冷落下來，以後便沒有選本了；聖陶和我理想的周啓明先生也終於不會動手。

這回新文學大系的詩選，會輪到我，實在出乎意外。從前雖然也寫過一些詩，民十五「詩鐫」出來後，早就洗了

手了。鄭振鐸兄大約因爲我曾教過文學研究的功課吧，却讓趙家璧先生非將這件事放在我手裏不可；甚至說找個人多多幫些忙也成。我想幫忙更是纏夾，還是硬着頭皮自己動起手來試試看。本來想春假裏弄出些眉目的，可是春假眞是一眨眼就過去了；直挨到暑假兩隻手又來了個「化學燒」動不得，就誤了十多天。眞正起手在七月半；八月十三日全稿成，經過約一個月。

「大系」樣本裏需要一點編選感想，又要像片。時間很匆促，便草草將「感想」寫出，却未謄清；想着只是排印吧了，想不到會作鋅板的。不用說，我的手稿最糟，添註塗改，樣樣有。像片沒有最近單照的，起初未寄；後來終於寄了，民國十九年的。像片裏那條領帶早已破了，眼鏡也已換了三年整了。「感想」裏常說早期新詩理勝於情的多，形式是自由的，所謂「自然的音節」。次說：

「我們現在編選第一期的詩，大半由於歷史的興趣；我們要看看我們啓蒙期詩人努力的痕跡。他們怎樣從舊鐐銬裏解放出來，怎樣學習新言語，怎樣尋找新世界。」

只是「歷史的趣興」而已，說不上甚麼榜樣了。復次說：

「爲了表現時代起見，我們只能選錄那些多多少少有點兒新東西的詩。」

「新東西」，新材料也是的，新看法也是的，新說法也是的；總之，是舊詩裏沒有的，至少不大有的。動手的時候並不忘記自己說過的話；假如不曾作到相當地步，那是力不從心，無可奈何的。——最先也是最後的鼓勵，是四月間南方來的一封信。那信是一位寫過詩的人寫的。他送詩集給我，和我商量選錄的事；他似乎很看重選詩的工作，道是可感謝

的。

原先擬的規模大得多。想着有集子的都得看；期刊中小說月報創造季刊週報月刊詩每週評論星期評論晨報副刊時事新報學燈民國日報覺悟，也都想看。那時生怕最早的晨報副刊得不着，我愛那上面聖陶北行時念家的兩首小詩親切有味。聖陶本來有這副刊，在上海時讓我弄散失了；雖是十五年前的事，想起來還怪可惜的。覺悟在北平也難得自己個有一份，卻塵封在白馬湖一間屋頂上。很想藉此南行，將那一箱破書取回來；但路費太大，又不能教出版家來認賬，只算胡思亂想吧了。每週評論我原也有，不知那一年結誰借走了，一直沒回來。暑中去看周啓明先生，他卻有一份全的；他說適之先生也有一份。第三份大約就找不出了。我的星期評論也在南方，但前年在冷攤上買着了半份，還可對付着。

清華大學圕收的新詩集眞不少，我全借了出來。又查「開明」上載過的「詩畫」所作新詩集目錄和別人所補的，加上開明版全國出版物總目錄裏所載的；凡清華未收各集，都想買來看看。但是看見周啓明先生的時候，他說他選散文，不能遍讀各刊物；他想那麼辦非得一年，至少一年。那天周先生借給我許多新詩集；又答允借每週評論晨報副刊，——自己拿不了，說定派人去取。但是回來一核計，照我原擬的規模，至少也得三五個月，那顯然不成。況且詩集怕也搜不齊，覺悟雖由趙家璧先生代借了一些，但太少。——趙先生寄的玄廬文存新詩集分類白話詩選卻是我未見過的書。新詩集我沒有用，別的都用了。有了新詩年選和分類白話詩選，新青年新潮和少年中國裏沒有集子的作者，如沈尹默先生等，便不致遺漏了；像「三絃」等詩是不該遺漏的。憑着這兩本書和我那「新文學綱要」的破

講義，我變更了計畫。

我決定用我那破講義作底子，擴大範圍，憑主觀選出若干集子來看，期刊却只用詩月刊和晨報詩鐫。這麼着大刀闊斧一來，詩集才選成了；要不然的話，唉，等着瞧吧！就這麼着那一兩本手邊沒有的新詩集，買起來也够別扭的。譬如于賡虞先生的骷髏上的薔薇，我託了兩家書店，自己也走了幾處，好容易一家書店才在景山書社找着了，據說只有這一本了。所好者新書店不敲竹槓，雖然孤本，還只賣原價兩毛來錢——大約按新書說，這種孤本，不打折扣賣出，就算賺了吧。最奇怪的，新月版志摩的詩也買不着！但更奇怪的，我教新文學研究，怎麼會連這本書也沒有呢？其實我有；現代評論社版我也有，可是借的別人的，長久不還，便歸自己了。這兩本書却讓一個人先後借去；後來問起他，直搖頭笑着說「沒借。」他書是丟了，事情是忘了，只有搖頭和笑是確實的。按現代版那本說，算是「悖而入者亦悖而出」；按新月版那本說，只好算是「人弓人得」了。但是我要用是真的，還虧聞一多兄在他的「書桌」上找到了一本；我原想看看它與現代版的文字異同。但一看，一樣，滿一樣，自己笑自己，真是白費事，還有邵洵美先生的天堂與五月，倒底沒找着。趙家璧先生來信說上海也沒有，清華有，丟了。我託李健吾先生問過沈從文先生，同時自己寫信去他寫過「我們怎樣去讀新詩」，該有這本書，我想。——有是有的，可是早讓誰拿走了。所好的花一般的罪惡裏還存着天堂與五月的詩。這樣選出了三十、一家五十種集子（也有看而未選的）；連兩種期刊裏所錄的，共五十九家詩四百〇八首。

這兩種期刊裏，晨報詩鐫人人知道，不用說；詩月刊怕早被人忘了。這是劉延陵俞平伯聖陶和我幾個人辦的；承

左舜生先生的幫助中華書局給我們印行。那時大約也銷到一千外。劉夢葦和馮文炳（廢名）二位先生都投過稿。幾個人裏最熱心的是延陵，他費的心思和工夫最多。這刊物原用「中國新詩社」名義，時在民國十一年，後來改爲「文學研究會刊物之一，」因爲我們四個人都是文學研究會會員。刊物辦到七期而止；結束的情形却記不甚清了。從居啓明先生論小詩一文，和這刊物裏，我注意了何植三先生。他農家的草紫中的小詩，別有風味，我說是小詩裏我最愛的。

這回選詩，採取編年辦法，詳細條例另見。略感困難的是各家集中不但不一定編年排列，並且有全不記年月的。這裏頗用了些工夫作小小的考證；也許小題大做，我却只是行其心之所安吧了。「大系」各集例有導言，我先寫的是詩話。爲的是自已對於詩學判斷力還不足，多引些別人，也許妥當些。寫導言的時候，怕空話多，不敢放手，只寫了五千來字就打住，但要說的已盡於此，並無遺憾。這其間參考了些舊材料；其中也有自己論新詩一文，看看辭繁意少，眞有悔其少作之意。也有「草川未雨」的中國新詩壇的昨日今日和明日，那麼厚一本書，我却用不上隻字，倒是Poetry雜誌中Acton論中國現代詩文中有些評徐志摩先生的話很好。說也湊巧，林庚先生將那本雜誌送給王了一先生，王先生借給我，我就用上了。——這回所選的詩，也有作家已經刪去的。如適之先生的「一念」雖然淺顯，却清新可愛，舊詩裏沒這種，他雖刪，我却選了。